FRANCISCO TORRES MONREAL

# INTRODUCCIÓN BÁSICA A LA POESÍA



CÁTEDRA

*Invitación a la poesía* podría ser también el título de este libro en el que se afirma, de entrada, que todos nacemos con predisposiciones poéticas. Negarlo sería decir que nacemos sin sentidos, sin sentimientos, sin razón, sin aspiraciones, sin sueños. La poesía no es otra cosa que la respuesta emocionada de nuestro ser —cuerpo y espíritu, mente y corazón— a los estímulos de la bondad, la verdad y la belleza del mundo. Los poetas son los maestros más indicados para enseñarnos los recorridos de la poesía y algunos de sus encuentros (con el amor, el tiempo, la memoria, la muerte, la música, la escritura, la lectura...). Con su frecuentación, y con los sentidos, la mente y el corazón abiertos al arte y a la vida en todas sus manifestaciones, aprenderemos a conocer más y mejor el mundo y a nosotros mismos; en definitiva, a vivir con mayor plenitud y gozo la existencia que nos ha sido dada gratuitamente. Tres milenios de poesía lo confirman.

Francisco Torres Monreal es autor y adaptador de obras clave sobre el teatro, cuatro de ellas publicadas en Ediciones Cátedra —*Teatro pánico, Historia básica del arte escénico, La guerra de Troya no tendrá lugar y La loca de Chaillot* y *Semiótica teatral*—. En el ámbito de la poesía, ha centrado sus elecciones en Baudelaire —*El Esplín de París, Escritos íntimos*— y los poetas contemporáneos de expresión francesa, de los que ha realizado cuatro antologías. Profesor de semiótica y traducción teatral y poética, concibe la aproximación a la literatura y al arte como un *compromiso ético* con uno mismo y con el mundo en el que nos ha tocado vivir. Ha impartido cursos y conferencias en distintas universidades españolas y extranjeras. En el ámbito de la creación dramática, es autor de *Baudelaire maldito, El loco de Asís* y *Guernica y después* (www.um.es.ftorres).

Francisco Torres Monreal

# *Introducción básica a la poesía*




CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2019

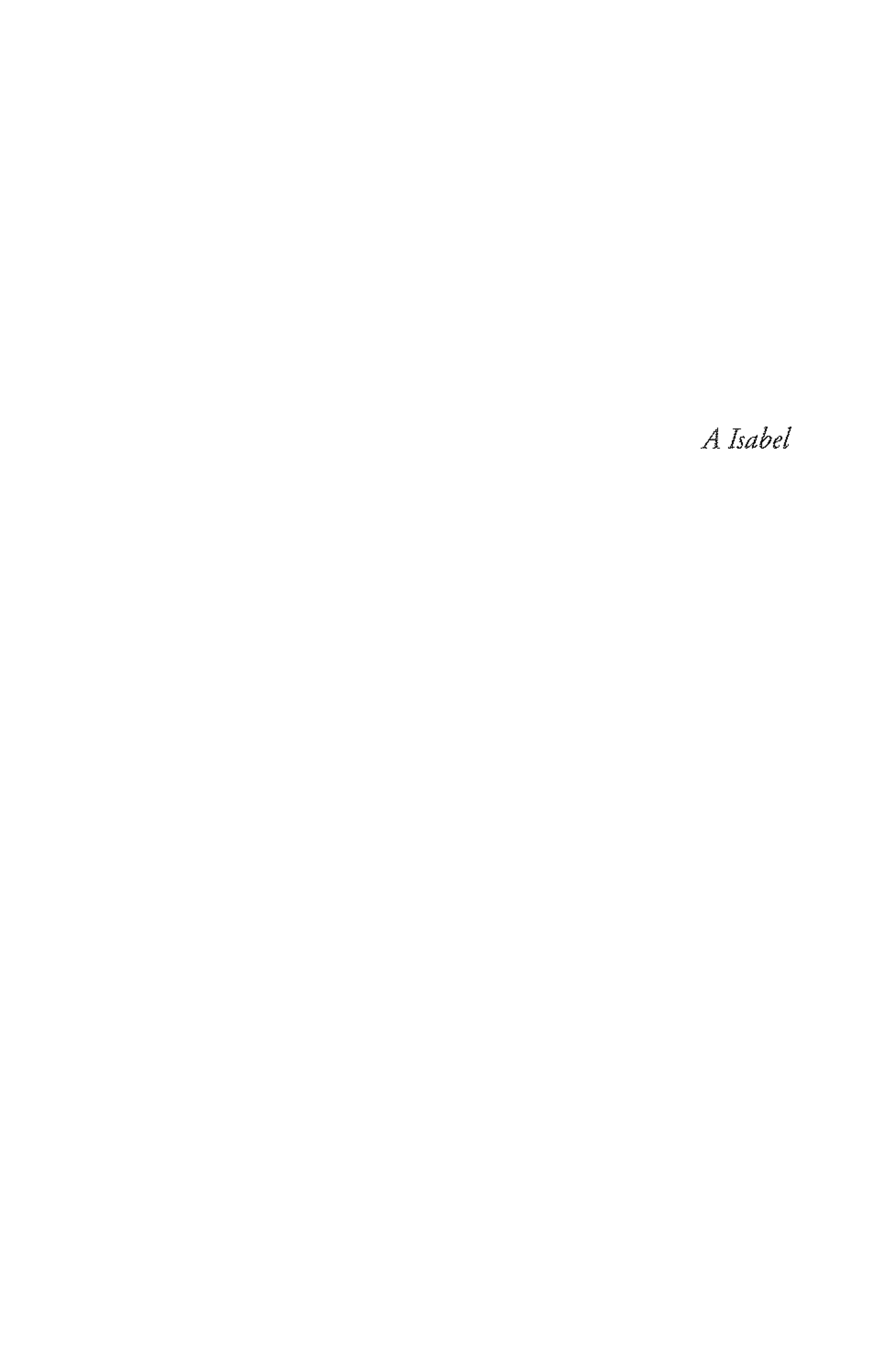
Ilustración de cubierta: Néstor Martín-Fernández de la Torre,
*El jardín de las Hespérides* (1909)


Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 38.427-2018
ISBN: 978-84-376-3944-4
*Printed in Spain*

# Índice

Segunda parte

ENCUENTROS



*A Isabel*

# Avisos iniciales.
# Donde se dice que todos somos poetas

Va dirigido este libro a un amplio abanico de lectores: a los que amáis la poesía, a los que la desconocéis y a los que decís que es difícil entenderla. He procurado, por ello, que mi lenguaje sea sencillo y comprensible.

Ante la duda sobre si el poeta *nace* o *se hace*, es mi opinión que todos nacemos con predisposiciones poéticas —*el poeta nace*—. Decir lo contrario equivaldría a decir que nacemos sin sentidos, sin sentimientos, sin razón, sin aspiraciones, sin sueños. También creo que *el poeta se hace*, que podemos enriquecer nuestras predisposiciones poéticas a lo largo de nuestra vida. La conclusión es que todos somos poetas.

Para afirmar lo que precede es conveniente que indique qué entiendo por poesía. Muchas definiciones podemos ofrecer. Bécquer acuñó aquella frase de antología: *poesía eres tú*. Así dijo mirando los ojos palpitantes de la mujer que le preguntó *qué era poesía*. Yo definiría la poesía, en primer lugar, como «la respuesta emocionada de nuestro ser —cuerpo y espíritu, mente y corazón— a los estímulos de la belleza, la verdad y la bondad del mundo». La consecuencia es que somos poetas aunque no escribamos poesía. En segundo lugar, llamaré poeta al que expresa su emocionada relación con el mundo *por medio del lenguaje*. P. Valéry explica estos dos sentidos con el ejemplo del perfumista al que le agrada pasear por los campos y respirar sus aromas y, más tarde, compone un perfume con ellos[1].

Hablo del mundo. ¿Qué entendemos por mundo? Todo lo que pueden percibir nuestros sentidos, y meditar el alma. Distinguiré

tres clases de mundo. El primero es «el mundo exterior —la naturaleza y cuanto ella contiene—», desde la brizna de hierba o el insecto más pequeño hasta la inmensidad de las galaxias, de esos millones y millones de astros que se encuentran a miles de años luz de nosotros. «¡Qué mundo tan maravilloso!», este *wonderful world*, cantado por la cálida, rasgada e inolvidable voz de L. Armstrong, y cuántos estímulos poéticos encontramos en él —pese a los destrozos de los hombres—. No nos lo perdamos.

El segundo mundo se encuentra en las obras del hombre. Desde hace veinte mil años, desde la prehistoria, el hombre ha plasmado su sensibilidad y su maestría en el *mundo del arte*. Podemos hablar con plena seguridad de la poesía de la pintura, de la poesía de la música... y, claro está, de la poesía plasmada en los libros. Acercarse a este mundo requiere, a veces, un pequeño esfuerzo por nuestra parte. Hay que acercarse a Toledo para ver su catedral, al Prado para contemplar las obras de Velázquez o del Greco, a Altamira, para contemplar asombrados la pintura de sus paredes; hay que entrar en una librería o en una biblioteca para tomar en nuestras manos a Homero o a Juan Ramón Jiménez...

Existe un tercer mundo, el mundo íntimo e invisible, el que queda más allá de nuestros sentidos y solo la mente y el alma pueden alcanzar. Ese mundo íntimo está también dentro de nosotros.

Estos tres mundos guiarán mis reflexiones. Dejo claro desde ahora, y en ello me reitero, que la poesía no está solo en los libros de poesía. Ejemplos de estos tres mundos ilustrarán las páginas que siguen, aunque, como cabe esperar, daré prioridad a las voces de los poetas. Varios milenios de poesía me fuerzan a una selección a fin de no alargar en exceso este modesto ensayo. ¡Qué pena no haber podido citar a tantos poetas y tantos poemas, por mí queridos, con los que he pasado largas horas de impagable compañía!

No hace falta escribir poesía para ser poeta. Basta, como digo, con responder interiormente a los estímulos del mundo. Consecuente con esto, considero que hay varias clases de poetas: están los poetas que sienten, los poetas que leen o incluso explican la poesía, los poetas que traducen a los poetas y, claro está, los poetas que escriben poemas.

Se divide este libro en dos partes. En la primera explicaré, de modo progresivo, los *Recorridos* de la poesía —desde la percepción del mundo por los sentidos hasta la fusión con él (en recorrido místico), pasando por los recorridos llevados a cabo por los sentimientos, el pensamiento y los sueños—. En la segunda parte, hablaré de

los *Encuentros* del poeta con algunos de los temas más habituales de la poesía —el amor, la memoria, el tiempo— (cap. IV); del encuentro de la poesía con la música, las dos artes más compenetradas (cap. V); finalmente, del encuentro del poeta con la escritura y del lector con el poema (cap. VI).

En las *Notas* finales, amén de reflexiones de interés para lectores más exigentes, ofrezco las referencias de las obras citadas en el interior del texto. Se advertirá que, tanto en el texto como en las notas, he preferido las voces de los poetas a los excursos de los críticos, con los que, dicho sea de paso, he convivido durante largos años de mi vida como docente. A fin de que no interrumpan la lectura quienes no las necesiten, coloco las notas al final del libro. Un *Índice de nombres propios* cierra estas páginas.

Solo me resta, en este aviso inicial, desearos una lectura provechosa e invitaros a poner un poco de poesía en nuestra existencia:

— para sentir la belleza de nuestro mundo;
— para conocernos más y mejor a nosotros mismos y a cuanto nos rodea;
— para disfrutar de cada instante de nuestro tiempo;
— para vivir una vida más plena, en lo físico y en lo espiritual;
— para sorprendernos, cada mañana, con los milagros que nos descubre la luz.

Obligado me siento, antes de proseguir adelante, a mencionar aquí a mi hermano Santiago, por sus consejos certeros y poco complacientes, y por haber transfigurado su dolor en un sereno y ejemplar poema; y a F. Navarro Domínguez, Piotr Sawicki, Anna Sawicka, F. Cantalapiedra, A. Rodríguez López-Vázquez, Josune García y Mercedes Boixareu, colegas y amigos, para decirles que están en mi recuerdo siempre recomenzado. Que ellos sean presencia allá donde vuelen estas páginas.

Ribera de Molina, 4 de octubre de 2017

Primera parte

# *Recorridos*

El poeta tiene lo que mira y escucha, pero también lo que aparece en sus sueños, y sus propios fantasmas mezclados [...] con los que vagan fuera, que juntos forman un mundo abierto. [...] El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas, y las sigue a través del laberinto del tiempo y de los cambios, sin poder renunciar a nada de ello: ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni a la modulación de su canto, ni al fantasma que ya en ausencia suscita. [...] Parece quedarse apegado vagabundeando y aun mendigando en torno a la multiplicidad de las apariencias y a la representación fugitiva, a lo que la sustancia tiene de perecedera. [...] Asombrado y disperso es el corazón del poeta y su mirada *—mi corazón latía, atónito y disperso—* declara en un diáfano poema Antonio Machado. No cabe duda de que este momento del asombro de la filosofía *[ante la naturaleza de la que nace]* es común al poeta y se prolonga en la poesía. Mas de él sale el poeta porque la poesía tiene su vuelo, su trasmundo. De no tener trasmundo y vuelo no habría poesía, no habría ni tan siquiera palabra.

María Zambrano[2]

Capítulo I

# Abramos los sentidos al mundo y el mundo se nos dará jubiloso: percibir, sentir, pensar

Los sentidos. Salgamos al mundo con los sentidos abiertos. Con los cinco sentidos: la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto. Todos hemos oído decir que los sentidos son las ventanas del alma. Aristóteles, un filósofo racional donde los haya, se planteó el problema del conocimiento. Y sentenció con lo que le parecía una evidencia incontestable: «no tenemos nada en la mente que no haya pasado antes por los sentidos». Por las ventanas de los sentidos las cosas se nos meten en el alma.

Siguiendo a Aristóteles, a los filósofos les ha interesado el conocimiento general de las cosas y del mundo y, paralelamente, el estudio de los mecanismos que hacen posible el conocimiento. Es decir, cómo, partiendo de los datos que nos aportan los sentidos, llegamos al conocimiento de lo sensible y de lo que está más allá de lo sensible —que llamaré *espiritual*—. A los poetas, los razonamientos sobre estas cuestiones les preocupan menos que su contacto directo con el mundo (aunque a algunos no les son ajenos).

Los términos de este contacto de los sentidos con el mundo toman los nombres de «sensación, percepción, percepción sensible, percepción categorial o apercepción...». Como el objetivo que me propongo no es de tipo filosófico, me limitaré a indicar el contenido que daré, de momento, a los términos *percepción* y *sensación,* que a veces se utilizan indistintamente (aunque la mayoría conceptúa la

*sensación* como la impresión que producen los estímulos de las cosas en los sentidos, y la *percepción* como la interpretación consciente de esos estímulos[3]. Así, por la *sensación* captamos ondas olorosas y, por la *percepción,* las captamos como olor *a rosa, incienso...).*

## 1. Percibir. Los sentidos frente al mar: una experiencia con jóvenes

> *Esse est percipi aut percipere*
> Existir equivale a ser percibido o a percibir
>
> Lo mismo es, en verdad, pensar y existir
>
> Parménides —¡dos milenios antes de Descartes!—
>
> Trabajo en mi huerto bajo el chillido de las gaviotas
> y la mirada profunda del cielo.
> Mi sombra se estremece en el aire de la madrugada.
>
> Mark Strand

Salgamos al mundo y dejemos que el mundo nos penetre por los sentidos. Saludemos, en cada uno de nuestros despertares, a la luz y a cuanto esta ilumina.

Permitidme que, al inicio de estas páginas, relate una experiencia personal. Durante unos quince años he impartido un curso-taller sobre la traducción de la poesía en uno de esos másteres universitarios tan de moda antes y ahora. Recuerdo el inicio de uno de estos cursos. Me había levantado eufórico aquel día y me dirigí ilusionado a la clase en la que me esperaban mis alumnos del máster. Iba a hablar de poesía. Me sentía feliz solo de pensar en el intercambio que mis palabras podrían producir en aquellos jóvenes licenciados. Iba a despertar en cada uno de ellos al poeta que llevaba dentro, cosa que posiblemente ignoraban por andar atosigados con ejercicios, exámenes, lecturas obligatorias... Entré radiante en clase. «Os felicito por haber escogido estos créditos de traducción literaria. Vamos a explorar un territorio magnífico que nos va a dejar asombrados: el territorio de la poesía y el de su traducción». Miré sus caras. Caras de escepticismo. No había logrado contagiarles mi entusiasmo, me dije. «Esperaba ver unas caras más sonrientes. El sol ha salido hoy para todos. ¿Ha-

béis pensado en lo asombroso de este hecho, la luz iluminando a todos los seres del mundo? Hay mil razones para estar contentos hasta el frenesí. Y a todas esas razones hoy añadimos una más: la de tener la inmensa fortuna de adentrarnos por el bosque de la poesía e intentar traducir a los poetas. Sin nosotros, esos poetas no podrían llegar a los lectores de nuestro idioma. Nosotros vamos a ser los puentes por los que la poesía pasará de un idioma a otro. Hoy vamos a emprender esta maravillosa tarea».

Esbozaron tímidas sonrisas de cortesía. En el fondo, no había llegado a entusiasmarles. «Pero ¿qué os pasa, no habéis dormido bien o es que os asusta la poesía? Os escucho». Uno de ellos, un chico de una inteligencia penetrante, me explicó lo que les pasaba. El día anterior, el profesor de Interpretación les había dicho que a los poetas solo pueden traducirlos los poetas. «Ah, es eso. Y ese profesor os ha dicho que no sois poetas». «No exactamente, eso lo decimos nosotros, yo al menos». Los demás asintieron. «Bien, pues yo siento llevaros la contraria. Estoy convencido de que todos vosotros sois poetas. Imposible gozar de la juventud y no ser poetas. Podemos hacer una prueba para comprobarlo. Un simple experimento. ¿Aceptáis?». Aceptaron.

Les hablé entonces de la percepción como inicio de la poesía, y del paso —o aparición simultánea, muchas veces— de la percepción al sentimiento y a los otros estadios poéticos (las divisiones que establezco en este ensayo se deben únicamente a mi deseo de explicar de modo progresivo cada uno de estos estadios). Teníamos cuatro horas de clase aquella mañana, que interrumpimos una vez para tomarnos un breve descanso. Cuando di fin a los principios esenciales de la poesía les entregué un texto de Charles Baudelaire, uno de mis poetas preferidos. Había que perderle el miedo a la traducción.

¿Es este el experimento que íbamos a hacer?, me preguntaron. «Hemos empezado el experimento. Pero no es este exactamente el que tenía pensado para hoy. Esta tarde, en vez de los deberes para mañana, os propongo un sencillo ejercicio de percepción. ¿Qué preferís percibir? Elegid algún espectáculo de la naturaleza, el que os resulte más grato, desde una hormiga a la bóveda celeste». Estábamos en una ciudad mediterránea y se pusieron de acuerdo en elegir el mar. ¿Desde dónde? Uno de ellos propuso que subiéramos al castillo de la ciudad. Desde ese castillo, en efecto, se muestra una dilatadísima panorámica del Mediterráneo. «La elección me parece es-

tupenda, pero no el lugar —les señalé—. Es cierto que desde la cima de la montaña, en donde está el castillo, la vista puede recrearse a sus anchas. Pero me gustaría escoger un lugar en el que todos los sentidos participen en nuestro ejercicio». Nos citamos en el rompeolas y nos dispersamos por sus grandes bloques de hormigón. Olíamos el mar, lo escuchábamos, sentíamos su tacto y su sabor en las partículas saladas que nos llegaban. ¡Todos los sentidos con el mar! Sin prisas. No pusimos tiempo. Cada cual podía marcharse cuando lo creyese oportuno. El experimento duró en torno a dos horas. Dos horas de contacto con el mar. Podían escribir alguna impresión, pero no había ninguna obligación de hacerlo.

Al día siguiente trajeron a clase algunas impresiones de esta vivencia. Me las entregaron con una sonrisa muy distinta a la del día anterior. No era una sonrisa de desconfianza, era una tímida sonrisa de satisfacción. Leí una a una las frases que me habían entregado sin indicar el nombre de su autor. Pensé que era mejor dejarlos en el anonimato por esta ocasión. Aquellas frases, unas más y otras menos, demostraban un evidente despertar a la poesía. «Sois poetas, todos, todos sois poetas». Hubo entonces un abrazo emotivo. Al día siguiente, a petición de ellos, nos reunimos para recitar poemas sobre el mar. Los sacaron de libros y de Internet. Nos quedamos con el *Himno al mar,* del joven Borges.

> ¡Oh, mar!, ¡oh, mito!, ¡oh, largo lecho!
> Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos.
> Que ambos nos conocemos desde siglos. [...]
> ¡Ambos encadenados y nómadas!
> Ambos con una sed intensa de estrellas;
> ambos con esperanzas y desengaños;
> ambos, aire, luz, fuerza, oscuridades;
> ambos con nuestro vasto deseo
> y ambos con nuestra grande miseria.

En las páginas que siguen quizá volvamos al mar. De momento, vamos a continuar con nuestro recorrido por las percepciones.

## 2. Los tres factores de la percepción: sujeto, objeto, situación

> ¡Oh, era un día frío
> en la maravillosa ciudad de Pedro!
> El atardecer descansaba como una hoguera púrpura
> y lentamente la sombra se hacía espesa.
>
> Anna Ajmátova[4]

> Lo miro todo lo palpo todo:
> hierros urnas altares
> una vasija retratos carcomidos
> por la lluvia
> citas sagradas nombres
> anillos de latón sucias coronas...
>
> J. Agustín Goytisolo[5]

Volvamos a la percepción como «captación consciente que, por medio de los sentidos, los individuos hacemos del mundo». Es fácil entender que, para que se produzca la percepción, se requiere un individuo que perciba —al que llamaremos *sujeto*— y un pedazo de mundo que pueda ser percibido —al que designaremos como *objeto*—.

¿Está ya todo dicho? No, nos falta algo más. Platón, el mayor poeta de los filósofos antiguos —antes de Aristóteles todos los filósofos eran poetas—, indica que para *ver* se requiere, además del sujeto que ve y del objeto que es visto, un tercer elemento entre ellos: la *luz*. Evidente: sin luz no podemos ver los objetos, aunque los tengamos cerca y poseamos una vista de lince (aunque sí podemos tener otras percepciones). Al filósofo Jean-Paul Sartre le gustaba mucho la palabra *situación* (a la que le dio una extensión mayor que la que aquí nos interesa ahora), en la que también se incluye la *luz* de Platón. Aplicada a la percepción, la *situación en la que se encuentran el sujeto y el objeto* equivaldrá, para nosotros, a las circunstancias que acompañan al sujeto y al objeto en el acto de la percepción[6]. Cambiaré, pues, esa luz de Platón por algo más amplio: la *situación*. Antes de seguir adelante, aclaremos el sentido de estos tres componentes de la percepción.

Por *sujeto* hemos de entender al *individuo consciente* que percibe. A diferencia del animal, que tiene los mismos sentidos que nosotros, nuestra captación del mundo es consciente: es decir, *percibimos y*,

además, *tenemos conciencia de que percibimos*. En buena parte de la poesía *el sujeto* es el *yo*. Un yo que se expresa, en el ámbito del enunciado, por un yo lírico. (Volveré en el cap. IV.1 sobre la lírica y sus diferencias con la épica[7] en lo que atañe a este problema del sujeto, y en el cap. VI sobre el autor del poema y el sujeto del poema). De momento, bástenos saber que el *yo lírico* habla de sí mismo y, cuando habla de las cosas, lo hace para decirnos la visión o la *relación* que tiene con ellas[8]. Montaigne —que era un sabio estoico con su buena dosis de humor— ya lo advirtió al inicio de sus conocidos *Ensayos* cuando escribió: «Lector, aquí pinto mi retrato... pues yo soy la materia de mi libro»[9]. Por su lado, W. Whitman lo deja claro en su conocido *Canto a mí mismo* (el título ya es significativo):

> No me cansaré de repetirlo: *Hojas de hierba* ha sido, en esencia, el aflorar de *mi naturaleza emocional* y de otros aspectos de *mi personalidad:* un intento, de principio a fin, de dejar constancia de una Persona, un ser humano, *yo, en la segunda mitad del siglo XIX,* en *América,* y de hacerlo *con libertad,* completa y fidelignamente[10].

Si leemos atentamente esta cita (las cursivas son mías), observaremos en ella que el poeta habla de él, de su *naturaleza emocional* y de otros aspectos *de su personalidad*. Ese *yo,* el *yo* del poeta, nos aclara, a renglón seguido, que escribe en un lugar concreto: *América* —entendiendo por ello los Estados Unidos de América— y en un tiempo concreto —la segunda mitad del siglo XIX—. Pues, bien, *América* y *la segunda mitad del siglo XIX* constituyen la *situación* del poeta y de su poesía. Si tenemos en cuenta esta *situación,* comprenderemos mejor la poesía de W. Whitman. Si en vez de escribir W. Whitman en Estados Unidos hubiera escrito en España o en Rusia, el resultado no habría sido el mismo, su poesía habría sido distinta. ¿Por qué habría sido distinta? Por una razón muy sencilla: porque el poeta ha de iniciar su recorrido en la percepción del mundo que lo rodea, y este mundo (su espacio y su tiempo) penetrará irremediablemente en el poema (a menos que se empeñe obstinadamente en borrar los datos concretos del mundo exterior, cosa muy difícil de conseguir, aunque algunos —es el caso del poeta y dramaturgo S. Beckett— lo han intentado en segundas o terceras redacciones de una obra).

Todo esto nos parece evidente en la cita de Whitman. Pero hay algo más en esa cita: el poeta nos dice que hablará de él mismo *con*

*libertad, completa y fidelignamente*. ¿Qué quiere decir esta aclaración? Sencillamente: que el *poeta debe ser sincero* por todos sus poros y no doblegarse a nadie ni a nada que lo determine o que coarte su libertad de expresión. Es decir, el poeta dirá lo que él quiere decir y como lo quiere decir, *obedeciendo simplemente a la voz de su conciencia poética*. De no ser así, es preferible que no se comprometa con la poesía, pues esta sonaría a falso y, en el mejor de los casos, estaría engañando a sus lectores y engañándose a sí mismo. Al hilo de esta reflexión, se podría decir que *un libro de poesías equivale a un libro de confesiones*. A la inversa, y en buena medida, un libro de auténticas confesiones (como las de san Agustín, Rousseau y tantos otros, Dalí, por ejemplo, en sus *Confesiones inconfesables)* son libros poéticos. Esto es así por cuanto vengo comentando: por convertir al poeta en sujeto de su texto, por presentar en ese texto —en expresión de Baudelaire— su *corazón al desnudo*.

Vayamos ahora con el objeto. Por *objeto* entenderemos todo cuanto está frente al sujeto. Son *objeto*, como ya lo indiqué en los *Avisos iniciales*, los seres todos de la naturaleza, e incluso nosotros mismos —que, además de percibir, podemos percibirnos—; son *objeto* las *obras de los hombres*, artistas o artesanos (desde las cuevas prehistóricas hasta nuestros días, el hombre no ha cesado de producir belleza); son objeto los gestos humanos de bondad, de generosidad, de compasión, de súplica, de expectación —como la mirada de la mujer que le preguntó a Bécquer *qué era la poesía*—; son objeto las pasiones del hombre, desde la alegría a la tristeza, desde el amor al odio; son objeto nuestros presentimientos, dudas y temores —el sentimiento de la fugacidad del tiempo, o la certeza de la muerte—... De todos esos objetos pueden saltar estímulos que nos sorprendan y aleccionen gratamente.

En rigor, la poesía, no brota del objeto, sino del encuentro del sujeto con el objeto. Pese a ello, es frecuente hablar de objetos poéticos, de objetos más cargados de *poeticidad* que otros (o que favorecen el encuentro poético). Los griegos afirmaban que existen lugares y seres mundanos más *hierofánicos* que otros, lugares en donde se manifiesta lo sagrado con más intensidad, en los que se siente la emoción de lo sagrado. Así, las fuentes que surgen de la tierra, los ríos, las cumbres de los montes, el sol y las estrellas, el mar en su inmensidad, las estaciones del año, los bosques... eran lugares especialmente cargados de sacralidad. Por eso los convirtieron en dioses y los veneraron como a tales. Aunque no es este lugar para reflexiones filosóficas, he de indicar que «lo hierofánico de los griegos está

muy cerca del inconsciente humano y de lo que aquí entiendo como poético».

Una pregunta se impone: ¿qué pueden captar los sentidos? La respuesta, a primera vista decepcionante, es: solo la parte —y no toda— del objeto que *aparece, la que sale a la luz*, o, en términos más precisos, el *fenómeno* (del griego *phenomenon*, «lo que se sale a la luz»). Quiero insistir sobre la oposición entre *lo que aparece* del objeto y *lo que es* el objeto. Esta distinción es importante. Con las cosas nos ocurre como con los individuos: que podemos llevarnos un chasco —como vulgarmente se dice— cuando un buen día descubrimos que no son como creíamos que eran, es decir, como aparentaban que eran. Nuestro ideal como personas está en *hacer coincidir nuestro parecer con nuestro ser*. A los individuos que aparentan lo que no son los llamamos *hipócritas*. Esos individuos nos están engañando, nos están mintiendo. Desgraciadamente, los individuos mentirosos no son infrecuentes. Tengo un viejo amigo poeta al que le gusta salir al campo, igual que los pintores impresionistas. Un día le pregunté por qué salía tanto al campo y me respondió con una frase que nunca he olvidado: *porque la naturaleza no miente*. Mi amigo poeta era ciertamente crítico y pesimista con la sociedad, con los hombres, y sentía la necesidad de sosegar su corazón en un ambiente de plena sinceridad, en los campos y vegas de su tierra[11]. En este mundo de apariencias en el que vivimos, corremos el riesgo de acostumbrarnos a ocultar una parte de nuestro yo. La naturaleza no se comporta así. Por eso decía mi amigo que la naturaleza no se oculta, que no sabe mentir. Pues, bien, como la naturaleza, *el poeta tampoco ha de mentir*. De lo contrario, lo repito, mejor no escribir poesía.

Ahora bien, el hecho de que la naturaleza —con la excepción de los hombres— no mienta no significa que la conozcamos enteramente. También aquí vale la oposición entre lo que *aparece a la luz*, es decir, lo que percibimos, y *lo que queda oculto a la luz*. Esta oposición ha enfrentado a lo largo de la historia a los filósofos. No voy a entrar en este debate. Me limitaré a indicar las dos corrientes de más bulto: el positivismo, para el que lo verdadero es lo evidente, aquello que captan los sentidos; y la fenomenología —que no matizaré—, para la que el fenómeno es aquello a través de lo cual el Ser del objeto se manifiesta y entra en nuestra conciencia. A través de los signos de lo que aparece nos es posible intuir lo que es, o algo de lo que es el objeto, puesto que, como lo

formula el poeta Salvador Espríu, *lo que vemos es solo una visión de lo invisible.*

Estoy viendo venir la pregunta que me estaréis ya planteando: ¿cómo ir más allá de las apariencias, es decir, de lo que perciben nuestros sentidos? El filósofo aconsejará, siguiendo a Husserl, uno de los grandes pensadores de la Modernidad, acercarnos al objeto sin prejuicios, sin creencias previas. Los prejuicios son algo así como un velo de color que ponemos ante nuestros ojos. Al ponernos ese velo, perdemos los verdaderos colores del mundo. Los prejuicios pueden hacer, además, que antepongamos lo que es secundario a lo que es esencial. Pensemos en los hombres que poblamos el planeta Tierra: por un lado, los hay de distintos colores, razas, tribus, países, religiones, ideologías...; por otro lado, cada uno de nosotros tiene una procedencia familiar, una educación, unas experiencias...

En su búsqueda de la objetividad, del Ser —de lo que algo es—, el filósofo aconseja prescindir de todas esas diferencias. ¿Es también este el caso del poeta? Si he de dar una respuesta sincera, diré que no, pues eso equivaldría a deciros que el poeta ha de prescindir de *su situación,* esa situación a la que antes me he referido. De momento, me limitaré a decir que debe percibir como *ser humano.* Ser humano: eso es lo que tenemos todos en común, y eso me parece lo primero y esencial. Colocar *el ser humanos* por delante de todas las otras señas de identidad puede ayudar a comprendernos y amarnos, y a comprender y amar a los seres todos de la naturaleza. Y a evitar los prejuicios nocivos que, a veces, pueden conducirnos al rechazo de los que no son o no piensan como nosotros.

Indicaré otra condición más, desde mi punto de vista: la de estar generosamente abiertos al mundo. Entiendo por ello que debemos aceptar las diferencias que nos distinguen de los demás, aceptar otros enfoques o modos de percibir, pues todo ello nos enriquecerá espiritualmente. Vaya esta aclaración: ver la pintura o la poesía únicamente desde el punto de vista de nuestras aficiones puede llevarnos a no entender algunas formas de pintura o de poesía, a cerrarles el paso a nuestro yo. De Ortega y Gasset es esta opinión que comparto: «Quien, habituado a la plástica realista, mira un cuadro del Greco, no suele verlo»[12].

Concluyendo: aunque percibir sin presuposiciones, ni creencias, ni experiencias psicológicas constituye el *optimum desideratum* de la percepción, no ocurre siempre así en la experiencia poética. Dicho esto, sí podemos acercarnos, aunque sea de soslayo, a los filó-

sofos de la fenomenología que sirven a nuestros propósitos: veamos el mundo como si fuera nuevo para nosotros cada día, como una sorpresa. Hemos de reconocer que la rutina y las prisas, unidas a la falta de tiempo y de sensibilidad a las que la vida moderna nos somete en muchas ocasiones, hacen que limitemos nuestras percepciones en calidad y en cantidad. No es de extrañar que, como sujetos sumidos en la vorágine de la sobreinformación que nos inunda, pasemos delante de la catedral gótica de nuestra ciudad, por poner este ejemplo, sin dedicarle una simple mirada. Desde el momento en el que nos despertamos por la mañana, el día no cesa de ofrecer sorpresas a nuestros sentidos. Se trata de abrirlos a la luz y a cuanto la luz ilumina. El sujeto —nosotros— tiene sencillamente que mantener viva la curiosidad, ver las cosas, hasta lo más sencillo, *como si fuera la primera vez* para, de este modo, captar día a día, hora a hora, gesto a gesto, *lo maravilloso de lo cotidiano,* las sorpresas que cada instante nos depara, en expresión del poeta y dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck en su libro *El tesoro de los humildes,* de 1896. ¡Lo maravilloso de lo cotidiano! Si vivimos con los sentidos abiertos veremos cuántas sorpresas nos procura cada uno de nuestros días.

Retomando la *luz* de Platón, o la *situación* de Sartre, no podemos infravalorar las circunstancias concretas que acompañan al sujeto y al objeto en el momento de la percepción. Por parte del objeto, variará nuestra percepción si lo tenemos cerca o lejos; arriba o abajo; de frente, de espaldas o de perfil; iluminado con luz clara o con luz difusa; delante de nosotros o tapado por otro objeto; solo o con otros seres u objetos, etc. Por parte del sujeto habrá que considerar: si tiene los sentidos atrofiados o en buen estado; si lleva correctores (gafas de color, audífonos, etc.); si está cansado o descansado; si está eufórico o deprimido; si es despistado o concentrado; si es conocedor del objeto o ignorante del mismo; si está o no enamorado, etc.

Por lo tanto, nuestro estado (situación) fisiológico y/o mental tiene que ver con la calidad y cantidad de nuestra percepción (lo que no es el caso de la cámara fotográfica). Por ello, al ser distintos unos de otros, y distintas nuestras *situaciones,* por fuerza serán distintas nuestras percepciones. Habrá tanta variedad de percepciones como de individuos, lo que explica que los poetas ofrezcan tan variados destellos de un mismo fenómeno[13]. Esto nos da cuenta de un hecho de una importancia capital: la lectura de los poetas nos enriquece con puntos de vista sorprendentes en los que no habíamos reparado antes: *la poesía ensancha nuestra percepción del mundo; la poesía nos transforma positivamente.* ¿No es esto maravilloso?

Tras estas aclaraciones, creo llegado el momento de detenerme un poco en cada uno de nuestros sentidos, esos órganos a través de los cuales se inicia el proceso poético.

### 2.1. *Nuestros cinco sentidos frente al mundo*

De todos los sentidos, la *vista* es posiblemente el más preciado. Es cierto que de las percepciones de la vista parte gran parte de la poesía. Pero no hemos de limitarnos a las percepciones visuales. Si solo existiese la visión, ver el mundo sería —exagerando un poco las cosas—, como ver una película muda. Y, sin embargo, sabemos que mucho de lo que vemos en la «película» del mundo tiene su sonido, su música, su olor, su tacto. Alguien me contaba, un tanto decepcionado, que, tras haber realizado un viaje maravilloso, las fotos del mismo le parecían pobres y ridículas comparadas con la experiencia vivida. Esa pobreza de las fotos del viaje lo entristecía. Era evidente: en las fotos se ofrecía solo la percepción visual, «no la cosa, sino la figura, y aun esta disminuida de tamaño». El viaje, en el que había disfrutado con los cinco sentidos, se había reducido a unas imágenes en un trozo de papel, privadas de la *situación* real (contactos humanos, olores, sabores, ruidos, músicas...). A muchos nos sorprendió aquel cuadro de Magritte al que, pese a presentarnos una pipa descomunal, lo tituló: *Esto no es una pipa.* ¿Se está riendo de nosotros el artista? Pinta una pipa de fumar exagerada y nos dice que no es una pipa. La verdad es que Magritte no se ríe de nosotros, porque si lo que vemos fuera *realmente* una pipa podríamos fumar en ella, cosa que no es posible por la sencilla razón de que es una pipa pintada y no una pipa real. Con las fotos de nuestros viajes suele ocurrir algo parecido. Pese a ello, sí pueden hacernos «volver» —incluso pasados muchos años— a aquellos momentos gratos gracias a la *memoria afectiva,* sobre la que volveremos en el cap. IV.3. Hecha esta aclaración, dedico algunas consideraciones a los otros sentidos.

Empiezo por el oído, volviendo a subrayar una obviedad: el mundo no está mudo. El mundo es sonoro. Solo percibiendo el sonido, podremos gozar del silencio locuaz de las cosas, incluso de esa *música callada,* o de *esa soledad sonora* a la que nos invita el *Cántico* de san Juan de la Cruz; o de la dicha del espíritu libre «que comprende sin fatiga el lenguaje de la flor y de las cosas calladas», en palabras de Baudelaire en su poema casi místico titulado *Elevación.* Escuchemos, pues, las cuerdas del viento en el aire y en las cosas, los murmullos, los silbidos, los bramidos y, en ocasiones, la furia majes-

tuosa de la tempestad; escuchemos el canto de los árboles, el quejido de las hojas secas del bosque cuando sobre ellas caminamos; los conciertos del mar en cuerdas graves y acordes potentes; la lluvia en todas sus intensidades, en el bosque, sobre el tejado...; la fuente que brota a la luz y brinca con júbilo entre hierbas y piedras, o, que más tarde, crecida en torrente o río, recorre melodiosamente prados y ciudades, o se precipita en una fuga estrepitosa por vertientes y cascadas (es lo que debió de experimentar, e intentó hacernos escuchar, el compositor checo Smetana en su composición *El Moldava,* el río que atraviesa su país y pasa bajo los puentes de Praga).

Podemos también percibir el sonido sin que la vista alcance a distinguir la fuente de la que procede. Puede esto ocurrirnos a plena luz del día, cuando la claridad cegadora y el calor pertinaz de los cálidos estíos del sur quedan rasgados por el canto de la cigarra, testigo de la vida aletargada a la que nos somete el sol de justicia que cae sobre nosotros. ¿No sentimos la compañía de ese canto mínimo y pertinaz como una invitación al reposo y a la pereza? Si de la plenitud del día pasamos a la caída de la tarde o a la noche, podemos gozar —fuera de la ciudad, en principio— de los conciertos apagados que esta nos ofrece. La luz que, en el atardecer, se tiñe de tonalidades mágicas, —y baña con ellas las cosas— termina por limitar la visión con la llegada de la noche. El apagamiento de las percepciones visuales se corresponde con un acrecentamiento de las auditivas. Es un hecho probado que cuantas más y más variadas sean las percepciones que los sentidos envían al cerebro, menor será la intensidad de cada una de ellas; por el contrario, al reducirlas se ponen de relieve las que permanecen activas. ¡Qué relieve alcanzan esas manos o ese rostro circundados de tonos oscuros en la pintura tenebrista! Particularmente sugestivos —coincidiréis conmigo— son esos momentos en los que las cosas van perdiendo sus aristas, en los entornos de los pueblos y aldeas, en plena campiña, alejados de las ciudades bulliciosas. Las percepciones se matizan amorosamente con el misterio del cromatismo cambiante, casi palpable, de la luz. A la mente me vienen los versos de Keats en los que evoca

> [...] los muchos sonidos que almacena el ocaso:
> el canto de los pájaros; las hojas en sus roces;
> las voces de las aguas; la campana volcándose
> con resonar solemne, y otros, innumerables,
> que la distancia priva de reconocimiento
> y dan grata música, no un estrépito loco[14].

Los amantes de la fotografía conocen esta hora mágica del atardecer — la hora bruja, en su jerga— que anuncia paulatinamente la llegada de la noche.

Esta evocación del crepúsculo en los pueblos plantados en pleno campo ha conmovido a muchos poetas. Azorín —por concretar en él mis recuerdos— acusa una sensibilidad particular. Como en los versos de Keats, el escritor se deleita particularmente en el tañido de las campanas que le llega casi apagado en sus paseos solitarios. «Llegaban a la soledad las campanadas cristalinas y espaciadas de una iglesia»[15]. Se diría que en ellas reside el ritmo insistente y el tempo lento, sosegado, de la vida alejada de las ciudades. «Todos los días, a las mismas horas, pasan las mismas cosas. Las campanas dejan caer sus campanadas; el mostranquero echa su pregón; un buhonero se acerca a la puerta y ofrece su mercancía...», dice en otro lugar el maestro[16].

Cuando, releyendo estos relatos escucho esas lejanas y espaciadas campanadas, suele venirme al recuerdo el cuadro del *Ángelus* que Millet pintó en 1859, reproducido en estampas sueltas, en libros, en almanaques... Si nos detenemos ante esta tela emotiva, es seguro que percibiremos, en el acallamiento en penumbra de los terrenos labrados, ese sonido de las campanas y el murmullo de la plegaria que se escapa de los labios de la pareja humana que nos da a ver el cuadro. Seguro que escucharemos las campanadas débiles, casi apagadas, de la lejana iglesia que adivinamos al fondo, enmarcada su minúscula silueta en los oros tibios que un sol ya hundido en el confín proyecta sobre las nubes y el aire circundante. Estos tenues fulgores bañan el verde oscuro del campo en el que la pareja ha detenido su labor. Se contenta él, que se ha quitado respetuosamente el sombrero, con una leve inclinación; mientras ella inclina cabeza y torso hacia la tierra de modo más pronunciado. Todo es paz y quietud. Por eso se escuchan tan nítidas y lejanas las campanas. Junto a las figuras humanas observamos la azada tridente clavada en el suelo, una carretilla con dos sacos y una cesta con los tubérculos arrancados a la tierra (se dice que Millet, el pintor poeta de las gentes humildes[17], al que la crítica conservadora tildó de pintor socialista, había puesto inicialmente en la cesta un niño de escasos meses que luego suprimió). La pintura, a contraluz, deja en silueta las figuras de los personajes, lo que acrecienta la sensación de espiritualidad que nos comunica el cuadro.

Perdonad que me detenga en el poder de evocación de esas campanas lejanas y apagadas. En *Los decembristas,* Tolstói nos hace revi-

vir imaginariamente su sonido tembloroso que le llega de Moscú; Andersen nos paraliza con el sonido de *La campana* invisible, que es la voz del gran templo de la naturaleza... Los músicos, que con fidelidad pueden reproducirnos su tañer, han buscado en su sonar alado la voz del misterio o la alegría desbordante. Es de notar ese rumor apagado de campanas de la invisible ciudad de Kitej que hace sonar Rimski-Kórsakov; o las del departamento de los Pirineos franceses que Fauré hace tañer en el «Andante» de su *Cuarteto n.º 2*[18]. Dejo para el capítulo V.4.3. el poema *Las campanas*, de E. Allan Poe, con el que Rachmaninoff compuso un «oratorio» en cuatro partes. Cierro aquí estas evocaciones sobre la magia de estas percepciones auditivas —música de los pobres— con una cita de Coleridge que encuentro del todo adecuada.

> [...] a menudo,
> con párpados abiertos, soñaba con mi dulce
> lugar de nacimiento, y el viejo campanario,
> cuyas campanas, única música de los pobres,
> sonaban todo el día, en la cálida fiesta,
> tan dulces que un placer loco me removía
> y acosaba, cayendo en mis oídos como
> sonidos que me hablaban de las cosas futuras[19].

Dejando ahora las campanas, Samuel Beckett sigue siendo para mí un maestro ejemplar en administrar con minucia y parquedad la presencia de lo visible y audible en su poesía escénica. En sus *dramatículos* (dramas minúsculos) se diría que el dramaturgo se sitúa entre el atardecer y la noche. En todos ellos, una débil iluminación, en camino hacia la oscuridad, deja entrever minúsculas presencias (unas caras que ocultan el cuerpo, una mano) al tiempo que los sonidos se adelgazan hasta el *límite de lo perceptible,* más allá del cual solo hay silencio. Con la plena noche se esfuman las cosas y se apagan sus voces. ¿Entramos con ello en el reino de las tinieblas, en la angustia de la soledad? No ocurre de este modo en la mayoría de los casos. Alguien, sin duda un poeta, dejó escrito que las lágrimas por la desaparición del sol nos impiden ver las estrellas. Y es precisamente de noche como nos es dado admirar el pueblo inconmensurable de los astros en su inmenso silencio subrayado por los sonidos mínimos en la oscuridad. Jankélévitch se hace eco lírico del sentir emocionado que han sabido plasmar los poetas y músicos de la noche.

> El susurro de un animal nocturno, la caída de una gota de rocío, el suspiro de una brizna de hierba... Es tarde, un campanario deletrea a lo lejos las horas de la noche, un surtidor murmura a media voz en el fondo del oscuro parque, mientras la brisa expira lenta y crujiente en la hojarasca. Se podría oír el agua que duerme, se podría escuchar crecer la hierba[20],

como en el final del segundo acto de *Peleas y Melisenda,* de Maurice Maeterlinck, al que Debussy le dio forma de ópera.

Lógico que la noche haya inspirado a los músicos poetas, pues no concibo que un compositor amigo de la noche no sea también un gran poeta. Y a los filósofos poetas como Kant, quien confiesa sentirse estremecido «por la ley moral en mí y el cielo estrellado sobre *mí*».

En *Le jardin clos,* el huerto cerrado de la Esposa del Cantar, tiemblan los versos de Fauré:

> En la llanura
> nace un rumor,
> es el aliento
> de la noche[21].

También la noche nos dispensa sus aromas y perfumes. Se diría que las voces de la noche tienen como contrapunto el silencio que subrayan y las envuelve. Es justo evocar igualmente, junto a las voces de la naturaleza, las voces y armonías construidas por el hombre, esos sonidos alados de la música y del canto que no dudo en calificar de poéticos. En la vida de los que ya somos mayores, cuando algunos placeres se atenúan, otros nos compensan con creces. La música y la poesía, a no dudarlo, captan todas esas percepciones que nos deleitan con marcada intensidad. Por ello, dedicaré el capítulo V a hablar conjuntamente de estas dos artes, pues el poema es también sonido, ritmo, música perceptible, melodía que envuelve cuanto nos dice.

¿Qué decir del olfato? En nuestra civilización occidental está aminorado este sentido. Parece que, entre el olor desagradable y el olor agradable, hemos optado por no oler a nada. En la civilización oriental, el olfato está más agudizado, se consume más incienso para dejar el aire oloroso, se hace el amor con una varita olorosa encendida... En realidad, se puede hacer el amor con todos los sentidos: con

olor, con música suave y palabras tiernas, con el tacto en todos sus matices, con la vista... hasta con el gusto...

Todos conocemos esa novela poética de Patrick Süskind, *El perfume,* de la que se ha hecho una película un tanto truculenta y naturalista, que empieza con un largo párrafo lleno de música y poesía.

Por dandismo, más que por orientalismo, Baudelaire es, en Occidente, el poeta del perfume. Dado que el olfato y el gusto pueden parecer dos percepciones de menor interés en la vida ordinaria, me he preguntado si esto mismo ocurre en poesía. De los muchos ejemplos que he sacado en mis lecturas, me quedo con algunos tomados del libro más poético y erótico de la Biblia, El cantar de los cantares, atribuido a Salomón. En la poesía hebrea, para decir que algo sobresale sobre los demás objetos de su especie, se usa esta expresión superlativa (se dice de este modo «el monte de los montes, el río de los ríos, la mujer de —entre— las mujeres...» para mencionar el monte más encumbrado, el río más evocador, la más excelsa de las mujeres). Recordemos que El cantar de los cantares (el cantar más excelso) lo tradujo en versos endecasílabos castellanos fray Luis de León (los que cito en este apartado). Este libro se ha convertido en el modelo de todos los poemas místicos que se han sucedido a lo largo del tiempo en las tres civilizaciones llamadas del Libro (la hebrea, la cristiana, la musulmana). Por lo visto, la traducción de fray Luis, que era profesor en la Universidad de Salamanca, corrió de mano en mano, a hurtadillas, entre sus estudiantes. No sé si alguno de ellos se escandalizó de las bellas metáforas amatorias y dio cuenta a sus superiores. El caso es que fray Luis fue condenado a la cárcel por aquella traducción, con la acusación de haber divulgado en lengua vernácula un libro de la Sagrada Escritura. Hay que decir que, en aquel entonces, la Iglesia tenía prohibida la traducción de la Biblia. Por miedo, sin duda, al escándalo que algunos libros podían suscitar en los creyentes. El cantar de los cantares es como un oratorio para coro y dos solistas (el Amado o Esposo, y la Amada o Esposa). Si traigo a colación este libro, es para indicar hasta qué punto se ensalzan en él las percepciones todas: «en ti se ocupará todo sentido», dice la Amada al Amado (verso 13). Destacaré especialmente el olfato y el gusto por ser los menos celebrados por la poesía occidental. El libro se abre con esta declaración de la Amada:

Béseme con su boca a mí el mi Amado.
Son más dulces que el vino sus amores;
tu nombre es suave olor bien derramado,
y no hay olor que iguale tus olores (vv. 1-4)[22].

Si leemos con atención estos cuatro versos observaremos que en ellos se encuentran percepciones de cuatro sentidos: *tacto* (en el beso en la boca); *gusto* (dulce como el vino); una sinestesia referida al oído / olfato y tacto *(tu nombre es suave olor)*. Más adelante, la Amada nos confiará sin pudor sus secretos.

> Cuando estaba el Rey mío en su reposo,
> mi nardo dio su olor muy más crecido.
> Manojuelo de mirra es el mi Esposo;
> por eso entre mis pechos lo he metido (vv. 57-60).

El coro acude a la hipérbole, es decir, a la exageración, para hablarnos de las cualidades de los amantes. El coro de mujeres pregunta:

> ¿Quién es esta que sube del desierto
> como columna bella y muy hermosa,
> que el humo del incienso ha descubierto,
> hasta dar en las nubes olorosa?
> El cielo de su olor lleno está, cierto (vv. 161-165).

El poeta Rainer Maria Rilke tiene un extraordinario poema dedicado al sabor de la manzana del que no me resisto a traer aquí sus dos últimos tercetos:

> Osad decir a qué llamáis manzana.
> Este dulzor que primero se adensa
> y luego, quedo, en dulzor se erige.
>
> Claro, despierto, transparente se hace,
> ambiguo, tierra, sol, cosa de aquí:
> ¡oh, saber y sentir, dicha! ¡Qué grande![23].

Hay que ser un gran poeta, como lo era Rilke, para escribir versos como estos.

Por su lado, el tacto («el sentido más desperdiciado» para C. González Ruano), suprime las distancias, el desapego entre el mundo y el sujeto. El tacto es comunicación, diálogo con las cosas. El amor precisa del tacto, del con-tacto. El tacto excita y conmueve. Más allá del amor físico, del acto sexual —o más acá—, el tacto es acercamiento afectivo y erótico. Toquemos, acariciemos a los seres todos: cosas, animales, plantas, personas. Disfrutar del cuerpo, de

los cuerpos. Toquemos, seamos tocados. El tacto experimenta la suavidad, la caricia, también la herida. Salgamos al campo para que nos toque el aire puro, para que nos toquen la luz, el sol, la noche, el frío, el viento y el calor; dejemos que el mar, sus aguas se nos metan por todos los poros, nos acaricien. El placer de bañarse desnudo, para que *nada estorbe la caricia completa del agua, o nuestra caricia* al agua. Recuerdo ahora una frase que la monja enfermera le dice al joven que acude al lecho de su padre, próximo a la muerte, en la película canadiense, *Las invasiones bárbaras.* El hijo, que odia al padre, ha hecho un largo viaje para acudir al hospital donde este está en sus últimos días. La frase que le dice la monja al chico consta de una sola palabra: *tóquelo.* El tacto fue capaz de suprimir las distancias.

Dejando ahora el problema del cómo pasamos de la percepción al concepto y a la sensación, es lo cierto que cuando percibimos algo, eso que percibimos puede producir en nosotros estados muy diversos. Estos estados pueden ser positivos o negativos: alegría, paz, concordia, sosiego, amor, amistad, nostalgia, melancolía, tristeza... Al mismo tiempo, la percepción puede hacernos evocar momentos del pasado, lugares y tiempos ya vividos. Muchos enamorados asocian tal o cual canción al momento en el que se conocieron y saltó entre ellos la chispa del amor o del deseo recíprocos. Además de revivir las emociones, la audición musical les trae a la memoria otras percepciones del momento y del lugar en el que se produjo el flechazo.

## 3. Cuánto mundo percibimos y cómo lo percibimos

> La poesía está hecha de una contemplación sin término de lo real y sus figuraciones.
>
> J. Á. Valente[24]

> Había capturado en mí con tanta felicidad la belleza de la naturaleza que tenía que llenar con ella las lagunas de la vida humana.
>
> Hölderlin[25]

*Si no dotamos de calidad a las percepciones, nuestra experiencia* poética será pobre. Hago una pregunta, referida a la visión —vuelvo de nuevo a la comparación con la cámara fotográfica—: ¿qué diferencia la «percepción» de una cámara fotográfica de la percepción

humana? No cabe duda de que nuestra percepción es más rica, en el plano afectivo, que la de la cámara (que se limita a la percepción visual o auditiva en el caso de una filmación). Refiriéndonos solo a la cantidad de lo visto, la cámara «verá» más que nosotros. Basta para comprobarlo con repasar nuestras propias fotos con atención. Sin duda que en ellas advertiremos cosas o detalles en los que no habíamos reparado al hacer las fotos. ¿Cómo es esto posible? Muy sencillo: la cámara no se distrae, no se cansa, no cae en la rutina que nos hace prestar poca atención a lo conocido. Por eso, la cámara «vio» todo lo que entraba en su campo de visión.

Propongo un ejemplo. Recorramos la Gran Vía de una ciudad. Si alguien nos pidiese, al final de nuestro recorrido, que le enumerásemos lo que hemos visto y oído, nuestra sorpresa sería mayúscula. Hemos mirado la calle y hemos visto una porción muy pequeña de cuanto se ofrecía a nuestros ojos. ¿Cómo de pequeña? La psicología nos dice que esa parte no llega al diez por ciento de cuanto abarca la mirada. Así es, por muy decepcionante que nos parezca. Pierre Boulez, director musical y compositor vanguardista, decía que no captaba más de un treinta por ciento de los sonidos de su orquesta. Una frase de Pirandello me viene al recuerdo cuando comento estas cosas. Dice Pirandello: «El hombre mira y no ve». La frase me ha hecho pensar en nuestra capacidad para el despiste. Pero la frase se puebla de pesimismo si nos convertimos en objeto de nuestro propio mirar: «El hombre mira y no *se* ve» (pues también nosotros podemos ser objeto de nuestra mirada). Reprensiva resulta la conocida aseveración: «tienen ojos y no ven, oídos y no oyen». Que no se diga esto de nuestras percepciones.

Pero, frente a la cámara que fija o «ve», los hombres podemos llevar a cabo tres operaciones: *mirar, ver, percibir*. Frente al mirar y el ver, la percepción implica la captación intencionada y atenta del objeto por el sujeto, lo que la convierte en un acto de conciencia racional, como ya he anticipado. Siguiendo con nuestra comparación, diremos que vemos menos cosas que la cámara y, además, que las vemos de modo menos «objetivo» que ella. O, en otros términos, nuestra percepción será subjetiva en alguna medida: nos fijaremos más en unas cosas que en otras; dejaremos de lado detalles que no consideramos de interés, insistiremos en otros, etc. La conclusión de todo esto es obvia: según sea nuestro interior así será nuestra mirada. De nuevo volvemos al yo como sujeto de la percepción, ese yo, nuestro yo, que nos hace distintos y únicos. *Nuestro ser* —ahora lo entendemos— *es nuestro percibir*, como dice el viejo adagio filosófico.

### 3.1. *Nombrar las cosas, seleccionarlas, combinarlas*

Volvamos a la poesía. Algunos entendidos le dan el nombre de *figura* al objeto de nuestras percepciones. Un ejemplo nos lo aclarará. Cuando vemos un árbol, el árbol no entra en nosotros. El árbol sigue donde está. Entonces, ¿qué aprehendemos, que captamos del árbol? Simplemente: una imagen del árbol, es decir, una *figura*. Todo lo que percibimos por los otros sentidos se llamará del mismo modo figura; en consecuencia, podemos hablar de figuras visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles.

¿Quién no se ha hecho alguna vez la pregunta sobre qué perdería antes, la vista o el oído? Esa pregunta es un poco tonta, pues no sirve para nada hacérsela. Los melómanos puede que antepongan el oído a la vista. ¡Pobre Beethoven! Tuvo que componer sus últimas obras sordo, sin oír ni siquiera su propia música, la poesía de su propia música, interpretada por otros, ni la música de la naturaleza, que quizá le importara más. También perdió Goya el oído, y dejó de *percibir* los sonidos de los personajes de sus cuadros, lo que le llevó a transformar su arte de tal modo que hay quien dice que en ellos nació el Goya más auténtico, crítico y lúcido, el Goya de las pinturas negras de las paredes de su quinta, conocida como la quinta del Sordo, hoy visibles en todo su dramatismo en el Museo del Prado. Nadie, desde el Bosco, había mostrado tantas y tan extrañas figuras. ¡Pobre Goya! ¡Y pobre Homero!, poeta ciego, que tuvo que «ver» batallas encarnizadas y mares embravecidos por la furia del dios Poseidón. ¡Cuántas obras maestras de la humanidad son hijas del sufrimiento de sus creadores!

Se dice, a veces, que los poetas son unos seres despistados, que viven en las nubes y no se enteran de lo que acontece a su alrededor, es decir, que pasan por el mundo sin percibir las cosas ni sus cualidades. ¿Es esto verdad? Bueno, puede que haya poetas de este tipo, no voy a negarlo. Diría que tales poetas se parecen más a los filósofos, que buscan las atribuciones generales de la naturaleza y del hombre y no miran los detalles, lo particular. Pero no es esta categoría de poetas la más frecuente, por mucho que se crea lo contrario. Por lo general, el poeta es un ser curioso, pone atención a las cosas, aunque, como en el ejemplo anterior, tampoco puede enumerar todo lo que se encuentra en la calle. La percepción poética es selec-

tiva e intensa. *Non multa, sed multum*, que dice un adagio antiguo: no se trata de percibirlo todo, sino de percibir intensamente aquello que acapara la atención.

Una cosa es indudable: percibiremos más y mejor si educamos poéticamente nuestros sentidos en su intercambio con el mundo, a sabiendas de las limitaciones que la naturaleza nos ha impuesto. Puede que Eliot esté pensando en estas limitaciones cuando nos dice, en su «Cuarteto IV», que «la condición humana / no puede soportar demasiada realidad» («the human kind /cannot bear very much reality»). ¿Podemos mejorar nuestras percepciones? Sí. El artista, sujeto especialmente preparado para percibir el mundo, puede permanecer asombrado ante objetos singularmente bellos. Es el caso del pintor y poeta Ramón Gaya, que quedó anonadado y mudo durante varios días al contemplar la *excesividad* de la realidad de Venecia[26]. Bien mirada, la realidad —y no solo la de Venecia— resulta muchas veces *excesiva.*

Como veremos más adelante, la percepción humanizada del poeta le hace pasar de inmediato a la sensación y a la fraternización con las cosas. Es decir, el poeta es poeta desde el momento de la percepción, antes de escribir sus versos (en el caso del poeta escritor). *Todos podemos ser poetas perceptivos*. Saber percibir, saber dar calidad a las percepciones implica: *saber nombrarlas, saber seleccionarlas, saber ordenarlas*. Pretendo solo, de momento, ver en los poemas cómo tuvo lugar el acto perceptivo que les precedió supuestamente.

En la poesía oriental nos encontramos con infinidad de poemas que demuestran la atención y el cariño que prestan sus creadores a la naturaleza. Claro que la naturaleza es tan grande, y está poblada de tantos seres maravillosos, que los poetas no pueden enumerar todo lo que les llama la atención y se ven obligados a *hacer una mínima selección*. Por ello se detienen en aquellos seres o aspectos de los mismos que más les han cautivado.

Además de seleccionar, el poeta les *da un nombre a las cosas*. Darles un nombre. No es muy elegante dirigirnos a una persona y no llamarla por su nombre por haberlo olvidado. *Nombrar es ya un acto afectivo*. Se requiere, para ello, estar en posesión del léxico de la parte de mundo en el que nos movemos: las cosas (sustantivos), sus cualidades (accidentes o adjetivos) y sus estados, acciones y reacciones (verbos). Estas son, en el lenguaje, las llamadas categorías abiertas (cualquier lengua tiene su puerta abierta para admitir más verbos, más adjetivos y más sustantivos). Pero la cosa no es tan sencilla

como parece, sobre todo porque no todo lo perceptible en el mundo tiene su correlato directo en el lenguaje. Dicho de otro modo, al mejor diccionario imaginable le faltan muchas palabras para nombrar todas las cosas existentes en el universo. Pese a ello, ese diccionario contendrá multitud de términos que serán desconocidos por el hablante. Nuestro conocimiento del léxico es limitado. Hemos de enriquecerlo. Como nos aclaran los entendidos en las disciplinas del lenguaje, los psicolingüistas en especial, saber nombrar redundará positivamente no solo en la escritura, sino igualmente en la calidad de nuestros encuentros con las cosas.

*Seleccionar.* Dice el refrán que «Quien mucho abarca poco aprieta». El dicho es válido en nuestro caso. Hago una pregunta. ¿Qué diríamos de una persona que nos cuente que tal día por la mañana *vio* el museo del Prado? Si esta persona se limitó a ver el edificio desde la calle no podemos desmentirla. Si lo que quiere decirnos es que vio los cuadros de las distintas salas del museo, entonces podríamos ponerle algunos reparos. En realidad, esa persona es muy poco lo que vio en el Museo del Prado. Es preferible seleccionar unos pocos cuadros —incluso con uno ya bastaría para toda una mañana— y dejar que sus figuras y detalles vayan calando dentro de nosotros. Pues, bien, el mundo excede al más extraordinario de los museos. Nos vemos obligados a seleccionar, ya que son innumerables las obras vivas del mundo, y nuestras capacidades perceptivas son limitadas. Un sentido poético innato nos aconsejará en este punto; un sentido poético alimentado por nuestras opciones culturales, nuestro sentido del ritmo y de la estética, nuestra sensibilidad, nuestra visión del mundo, incluso nuestra genética.

La naturaleza es tan vasta, sus criaturas son tantas y de tanta belleza, que el poeta se ve obligado a operar una selección. Pues bien, la selección ya es un acto poético por cuanto realza a los seres seleccionados. Cuando los poetas japoneses escriben de modo minimalista en haikus y tankas, nos proponen a los lectores una parte minúscula del mundo que tienen ante ellos. Al leerlos, nuestra mente le pone imagen y sentido a lo elegido por el poeta, recreamos las cosas que aparecen en el poema. Detengámonos en ellas y dejemos vagar nuestra imaginación.

*Disponer o combinar* sería la última operación. Las cosas, con sus cualidades, están ante nosotros. Unas al lado de otras. Es su manera de ser y estar en el mundo. Advertimos sus formas y colo-

res, respiramos sus aromas, escuchamos sus sonidos; las captamos en la proximidad que las reúne en el instante preciso de nuestra observación. Esas captaciones puras bastan al poeta. En las formas de la poesía breve japonesa, esa brevedad obliga a una selección y disposición esencial. No hay espacio para explicaciones ni comentarios.

> Hasta las aves
> se han quedado dormidas.
> Lago de Iogo[27].

Así se expresa el poeta Rotsu (ss. XVII-XVIII). Las aves dormidas y el lago son suficientes para colmar su silencio. Silencio, sueño y quietud desprenden esas aves ahora dormidas en el escenario de aguas tranquilas del lago de Iogo. Pongámonos en la *situación* del poeta. Gocemos del cuadro sereno que nos pintan esas percepciones, sin excursos explicativos. No rompamos la magia del momento paralizado. De parecidas vibraciones es este otro haiku del maestro Basho (s. XVII):

> En la campiña,
> sin tocar cosa alguna,
> canta la alondra[28].

La campiña sin atributos, despojada de adornos. La selección del poeta, al omitir las cualidades de la campiña, intensifica la percepción de lo que ha elegido. Quietud. Privación del tacto. El instante paralizado, como en el haiku anterior, pero esta vez con percepción auditiva. En ese marco puro no vuela la alondra, no hay alondra; solo existe, invisible, su canto. Y su nombre, su nombre bello y evocador, salpicando con su gorjeo sin peso la campiña.

Cuanto más prolijo sea el poema, más movimiento requerirá el acto perceptivo que refleja, más razonamientos y momentos narrativos puede alojar. Por ello, la brevedad se vuelve en poesía, como norma general, intensificadora y sugestiva. Ofrezco, frente a los haikus que preceden, este poema del vate chino Sun Che Kao:

> A la sombra de un árbol viejo amarro la barca a la orilla del río,
> apoyado en un elegante bastón paso al oeste del puente.
> El rocío de las flores de melocotonero humedece mi túnica
> y me abanica el rostro la brisa suave de los sauces[29].

Las percepciones son altamente sugestivas en este poema. El estatismo se ve roto por las acciones y el movimiento de Sun Che Kao (amarrar la barca, pasar el puente). Las percepciones naturales son leves, húmedas. Estamos ante un cuadro animado. La contemplación empieza para el poeta cuando acaba el relato. Basho ya estaba en la contemplación. Compárese con este otro:

El alto cielo
miraba, ¡y un aroma!,
el del ciruelo[30]

En este haiku del maestro Soin (s. XVII) encontramos dos percepciones: la visual: la mirada del cielo; la olfativa: un aroma. Se diría, a primera vista, que el sujeto que mira es el *cielo.* Pero no tiene que ser forzosamente esa la interpretación. Puede que el poeta perciba tanto el cielo como la imagen del ciruelo y el olor que de él procede. La ambigüedad acrece la riqueza sugestiva del poema[31]. Los elementos percibidos, pese a la distancia, están yuxtapuestos, próximos en la percepción, se diría incluso que fundidos unos en otros.

En su estudio sobre poesía japonesa, Octavio Paz habla del haiku y comenta algunos ejemplos. Sus palabras nos ahorran otras explicaciones. Dice O. Paz:

> desde un punto de vista formal el haiku se divide en dos partes. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor, etc.); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas[32].

El ámbito de la percepción puede ser, además de la naturaleza, la obra de arte o el propio poema. Recordemos que Dios creó el mundo y Bach las cantatas. Muchas son las semejanzas electivas y ordenadoras que se dan entre los poetas y los pintores. Un soneto de Severo Sarduy incide precisamente sobre las percepciones del poeta en su contemplación de un bodegón del pintor Morandi. Morandi, influenciado inicialmente por Cézanne y de Chirico, es particularmente conocido por la originalidad formal y las sugestiones a que invitan las disposiciones de sus objetos y las tonalidades que los bañan. El cuadro de Morandi se nos presenta ya como un poema

visual. El poeta no ha sido ajeno a estas sugestiones que aparecen veladamente en el soneto: la verticalidad del objeto, su forma adelgazada, los tonos de luz monocroma que lo envuelven y acarician. Se diría que S. Sarduy se limita a dar cuenta de la presencia de los objetos tal como aparecen en el cuadro del pintor. Pero el poema es algo más —y algo menos— que el cuadro. El poema, teñido por la visión cálida de humanidad que vierte sobre los objetos, constituye un ejemplo modélico de sensibilidad perceptiva[33].

> Una lámpara. Un vaso. Una botella.
> Sin más utilidad ni pertenencia
> que estar ahí, que dar a la conciencia
> un soporte casual. Mas no la huella
>
> del hombre que la enciende o que los usa
> para beber: todo ha sido blanqueado
> o cubierto de cal y nada acusa
> abandono, descuido ni cuidado.
>
> Solo la luz es familiar y escueta,
> el relieve eficaz; la sombra neta
> se alarga en el mantel. El día quedo
>
> sigue el paso del tiempo con su vaga
> irrealidad. La tarde ya se apaga.
> Los objetos se abrazan: tienen miedo.

Leyendo este soneto nos imaginamos con bastante precisión el cuadro del pintor y le daríamos la razón a Horacio quien, en su *Arte poética,* aconseja al poeta que imite al pintor. *Ut pictura poesis:* que la poesía nos haga ver las cosas como lo hace la pintura. Ya antes de él, Simónides (s. VI a.C.) había escrito: «La pintura es poesía muda; la poesía, pintura que habla»[34]. No voy a entrar ahora en matices y diferencias entre el cuadro y el poema. Quien no conozca su origen puede pensar perfectamente que S. Sarduy pudo inspirarse en la realidad y no en un cuadro. Pero sabemos que se trata de un cuadro. En el poema, nos llaman poderosamente la atención la selección y disposición de los objetos. El poeta quiere *respetar esa bella sencillez natural,* no alterarla con sus impresiones personales, dejarla en su pura objetividad. Pero —al menos en este caso— no lo consigue; no puede evitar algunos «retoques» procedentes de su subjetividad puesta de manifiesto en esa *vaga irrealidad* de la última estrofa, en

ese modo de interpretar la cercanía de los objetos como *un abrazo,* confiriéndoles con ello una afectividad humana y, finalmente, interpretando ese abrazo como la resultante del *miedo* que sienten los objetos. En resumen, al contacto con el objeto natural, el poeta ha ido experimentando una serie de emociones y pensamientos que, en Oriente, se consideran como los grados intermedios de la meditación. El último grado, el más hondo y gozoso de todos, es aquel en el que se impone el silencio del pensamiento y el gozo se hace tan penetrante que es muy difícil expresarlo.

En este, como en muchos otros casos en los que predominan la percepción limpia y la expresión sencilla, el poeta no pide excesivos auxilios a la retórica. No precisa del lenguaje metafórico y sinestésico para penetrar en el mundo de los objetos. Basta su presencia y su contagio con el hombre, al que sirven, para conferirles dignidad y belleza.

Sin acudir a la pintura, Azorín escribió un libro maravilloso, poético por todas sus líneas. Se titula *Pueblo* y es uno de mis libros preferidos. Este libro da cuenta de los objetos desde la percepción de su materialidad formal, en su entorno espacial, en su supuesta historia. Cualquier cita de este libro me valdría. Me quedo con esta, tomada del capítulo «Taza», por seguir en el ámbito de los objetos del bodegón anterior. Escribe el maestro Azorín:

> Vasar; armario; alacena; fila de vasos de cristal; jarros; jícaras; tazas colocadas simétricamente. Entre las tazas, de todos los colores, la taza amarilla; como escondida, recatada, sin que la veamos. En la casa pobre, la taza que ha descendido a lo largo de las generaciones, de padres a hijos; sin romperse; sin desportillarse; sirviendo en su concavidad el caldo, la manzanilla, la tila, la malva, el cantueso. Llevada y traída por todo el ámbito de la casa; hacia el cuarto del enfermo; del cuarto del enfermo al barreño para ser fregada; puesta después en el vasar. Cincuenta años, sesenta, tal vez cien. Aquí en su leja sencilla y modesta...[35].

Se diría que el escritor se ha metido en el objeto, habla desde los sentimientos del objeto, de su vida de servicio, del tiempo en él acumulado (la taza es *recatada, tímida; ha descendido a lo largo de las generaciones...).* En la elección y disposición sintáctica está el decir poético despojado de adornos que empañen su ser en el tiempo.

Ahora bien, de no dar con el punto justo en estas habilidades, de no teñirlas vagamente de meditada presencia-ausencia del pintor / poeta, este tipo de poesía, sencilla y alejada de la retórica[36], corre el

*riesgo de deslizarse hacia la prosa. El peligro de deslizarse hacia la* prosa lo salvan magníficamente los poetas que saben observar y expresar lo observado con la palabra precisa, inserta en el ritmo de la frase, en su espesor y en su fragilidad. Qué precisión en el milagro de estos versos de Sánchez Robayna mirando el mar griego:

> Dos o tres nubes.
> Y luego la extensión del aire trémulo
> en la niebla del alba[37].

O estos otros de Alfonso Costafreda (1926-1974):

> El árbol
> ha puesto aquí su luz,
> su larga mano ardiente.
>
> Me acerco para ver,
> para mirar despacio,
> para tocar
> las ramas encendidas[38].

En estos ejemplos, los poetas, además de percibir las cosas, toman nota de aquellas cualidades que las hacen latir y las impresionan en su espíritu. En esos adjetivos atinados que hacen *trémulo* el aire, *ardiente y larga* la mano (del árbol), *encendidas* las ramas, la percepción queda latiendo de amor y vida. Leo esta poesía en la que las percepciones se nos muestran en el orden en el que el poeta parece advertirlas y anotarlas. Pero se entrevé en ellas esa difícil facilidad de los grandes artistas. Y se entrevé igualmente, como en el ejemplo de S. Sarduy, el toque personal con el que el poeta envuelve los objetos. Como acabo de decir, en la mayor parte de los casos, ese toque leve viene dado por la adjetivación, por un adverbio o por una simple comparación que expresa, junto a la cosa, la cualidad de esta, su modo de estar en el mundo. Y con estos suaves pero incisivos toques, el poeta, con todos sus sentidos, entra en el escenario de las cosas, las observa y las anota. En ocasiones, el arte perceptivo de poetas como J. Brodsky no excluye la simultaneidad de las percepciones, en el acto poético, con otras percepciones, que llamaría internas, provenientes del almacén de su memoria afectiva: imágenes, recuerdos personales... Estas percepciones internas traspasan con facilidad los umbrales de la percepción, rompen sus delimitaciones, para instalarse luminosamente en él, como advierte J. Brodsky:

La poesía, según parece, consiste
en la ausencia de fronteras claras[39].

Alguien ha hablado, ante la sorpresa del mundo que se nos entrega en el poema, de una metafísica brodskyana. Por ello quiero entender: «un ir más allá de los datos físicos para entrar en otro mundo nuevo, en otra física»: la creada por la lengua.

Esta poesía perceptiva, que parece velar por veces el sentimiento, ha partido de un acto amoroso: el que hizo que el poeta respondiese a la invitación del objeto. Si el poeta no transcribe explícitamente su sentimiento en estos casos, o no lo subraya, no es porque no lo haya experimentado, sino por cuanto su decidida y elocuente ausencia lo proclama. El lector, por su lado, podrá, provocado por el poema, siguiendo su llamada, recorrer estadios similares a los del poeta cuando lo escribió.

Pese a la sobriedad y parquedad en el decir de esta poesía, ha habido poetas que han intentado ofrecernos largos inventarios de cuanto perciben, de los seres y las cualidades de estos seres. Son poetas ambiciosos a los que les gustaría convertir el poema en un catálogo de portentos y maravillas. Pienso, en concreto, en el ya mencionado Walt Whitman, de quien Borges dijo que la poesía había ido evolucionando para encontrarse con él.

### 3.2. *Los lugares amenos*

En ocasiones, un cúmulo de percepciones de la naturaleza se conforma como un marco o escenario agradable en el que el poeta solitario se entrega a la meditación, o en el que varios amigos se reúnen para dialogar y dar rienda suelta a sus confidencias y reflexiones. Estamos ante el tópico de la literatura y el arte conocido corrientemente como el *locus amoenus*. Ya en la Grecia clásica, el filósofo Platón, cansado de los paseos filosóficos por la bulliciosa ágora de Atenas, decidió trasladarse a filosofar con otros amigos —Aristóteles entre ellos— a un lugar sombreado de árboles alejado de la ciudad y próximo al mar. De aquellas conversaciones nacieron los *Diálogos* de Platón.

Desde sus lejanos inicios[40], la poesía lírica —particularmente la conocida como poesía *bucólica* de Teócrito y Virgilio— echa mano de este tópico. De todos los *loci amoeni* con los que me he topado a

lo largo de mis paseos literarios, desde los griegos hasta nuestros días, me quedo con el que nos ofrece fray Luis de León en el pórtico de su libro *De los nombres de Cristo*. Lo leí a los doce años, recuerdo bien el pupitre del salón de estudio, frente a la ventana que daba al huerto, colindante con el viejo colegio, en el que situé a los personajes del libro. Se me quedó grabado, aunque debo reconocer que las explicaciones teológicas de fray Luis, en los capítulos que componían su obra, se me hacían cuesta arriba, como se dice, y acabé abandonando pronto su lectura. Pero volvamos al prólogo. En él, el fraile agustino, acompañado por dos amigos —como antaño hiciera Platón— busca un rincón propicio para el diálogo. Esta es la descripción del lugar elegido:

> Es la huerta grande, y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas eso mismo hacía deleite en la vista, y, sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron paseando y gozando del frescor; y después se sentaron juntos a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nace la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entraba en la huerta por aquella parte; y corriendo y estropezando, parecía reírse. Tenían también delante de los ojos y cerca de ellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lejos, se veía el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchiendo bien sus riberas, iba torciendo el paso por aquella vega. El día era sosegado y purísimo, y la hora muy fresca. Así que, asentándose, y callando por un pequeño tiempo, después de sentados, Sabino, que así me place llamar al que de los tres era el más mozo, mirando hacia Marcelo y sonriéndose, comenzó a decir así: —Algunos hay a quien la vista del campo los enmudece; y debe de ser condición de espíritus de entendimiento profundo; mas yo, como los pájaros, en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar.

No era mi intención ilustrar este lugar común de la poesía con más ejemplos que el citado. Pero advierto que estoy cometiendo un desaire con Teócrito, uno de sus padres fundadores. Y como no pretendo tal desaire, y porque reparo en que el poeta griego habla ya de árboles y de una fuente —por tal modo que se diría que fray Luis de León lo ha tenido en cuenta—, vaya aquí la cita teocriteana, tomada del Idilio VII, que lleva por título «Las fiestas talisias», en el que Eucrito describe de este modo el huerto de la casa de Frasidamo en la que piensa descansar y darse al diálogo con su amigo Amintico:

> Allí nos tumbamos gozosos sobre exuberantes lechos de tierno junco y entre pámpanos recién cortados. Muchos álamos y olmos agitaban sus frondas por encima de nuestras cabezas; y el vecino manantial sagrado, que fluía de una gruta de las Musas, bajaba murmurando. En las sombreadas ramitas, las cigarras tostadas del sol chirriaban con afán. Lejos, entre las prietas espinas de las zarzas, la rana verde croaba de continuo. Piaban alondras y jilgueros, la tórtola gemía, revoloteaban las rubias abejas en torno a las fuentes. Todo olía a ubérrimo verano, olía a tiempo de frutos. Las peras a nuestros pies, y a ambos lados las manzanas, se ofrecían a nosotros en continuo rodar. Y los ramos cargados de ciruelas se vencían hacia la tierra...[41].

Tampoco puedo dejar de citar los versos de Anna Ajmátova, poeta entrañable, como es fácil comprobar.

> Tal vez muchas cosas quieran aún
> ser cantadas por mi voz:
> lo que retumba en el silencio,
> o lo que emana de la roca en la oscuridad profunda de la tierra,
> o tal vez lo que en el humo se revela.
> Todavía no he aclarado mis cuentas
> con el fuego, ni con el viento, ni con el agua...
> Pero muy pronto este sopor
> me abrirá las puertas de par en par
> llevándome tras una estrella matutina[42].

Me abre esta *estrella matutina* de la poeta rusa a nuevas consideraciones. Nuestro pequeño mundo, con sus giros y circunvalaciones, por las que navega en la inmensidad del cosmos, no solo nos ofrece un número casi infinito de seres perceptibles, sino que los hace variar de intensidad y calidad en razón de los horarios —diurnos y nocturnos—, los fenómenos atmosféricos (lluvia, viento, niebla, luz plena...), el sucederse de las estaciones del año. Los pintores suelen ser hipersensibles a estos cambios. También lo han sido los poetas, habitantes privilegiados, por voluntad propia, de la madre Tierra, la prolífica diosa Gea de los griegos; e igualmente lo han sido los músicos poetas, que pueden vibrar en cualquier paisaje, sin necesidad de recurrir siempre a lugares amenos. No aceptan el prejuicio que resalta Ortega de «no considerar bellos más que los paisajes donde la verdura triunfa»[43]. Volveré sobre estos temas en el cap. IV.3.4.

### 3.3. *El regalo de Wang-Fô*

Quiero aludir, llegados a este punto, a un relato de Marguerite Yourcenar, poético como todo lo que toca esta mujer sensible y viajera de culturas y tiempos pretéritos. El relato lleva por título *De cómo Wang-Fô fue salvado*. Nos cuenta en él la historia de un anciano pintor, de nombre Wang-Fô, al que acompaña, devoto y solícito, su discípulo Ling. Wang-Fô le enseña a Ling a abrir los sentidos al mundo para percibir los aspectos de las cosas. Un día llegaron a una taberna, y una vez en la taberna... Pero dejemos que el narrador de esta historia nos cuente lo que en ella sucedió, pues sus palabras dicen más que todo un tratado de poesía:

> En la taberna, gracias a su maestro, Ling conoció la belleza reflejada en las caras de los bebedores, difuminadas por el vapor de las bebidas calientes, el esplendor ocre de las carnes lamidas desigualmente por los lengüetazos del fuego, y el rosa exquisito de las manchas de vino diseminadas por los manteles como pétalos marchitos. Una ráfaga de viento reventó la ventana; el aguacero penetró en la habitación. Wang-Fô se agachó para que Ling contemplase la lívida veta del relámpago y Ling, maravillado, dejó de tener miedo a la tormenta. [...] Ling pagó la cuenta del anciano pintor y, como este no tenía ni dinero ni posada, le ofreció humildemente refugio. Hicieron juntos el camino; Ling llevaba un farol; su luz proyectaba sobre los charcos inesperados destellos. Aquella noche, Ling aprendió con sorpresa que los muros de su casa no eran rojos, como él creía, sino del color de una naranja que se empieza a pudrir. En el patio, Wang-Fô advirtió la forma grácil de un arbusto, en el que nadie había reparado hasta ese momento, y lo comparó con una mujer joven que deja secar sus cabellos al sol. En el pasillo, siguió con arrobo los pasos vacilantes de una hormiga por las grietas de la pared, y el horror que Ling sentía por aquellos bichos se desvaneció. Entonces, comprendiendo que Wang-Fô acababa de regalarle un alma y una percepción nuevas, Ling acostó respetuosamente al anciano en la habitación donde habían muerto sus padres[44].

*Una percepción y un alma nuevas.* ¡Qué portentoso regalo el que Wang-Fô le hizo a Ling! Al contacto con su maestro, Ling ha mejorado y engrandecido su percepción del mundo y, con ello, ha ennoblecido su alma: se ha convertido en un ser radiante y generoso. Se

ha convertido en un poeta. La poesía, y el arte todo, pueden hacernos mejorar nuestra visión del mundo, descubrir en las cosas aspectos que la rutina nos hacía pasar por alto, llegando incluso a regalarnos un conocimiento distinto y nuevo de la realidad, como nos hace observar atinadamente Wallace Stevens[45] en su libro *La roca (The rock).* Confiesa este poeta que, cercado por círculos del sol aún distante, veía las cosas de tal manera que «era como tener un conocimiento nuevo», inédito de ellas *(It was like / A new knowledge of reality),* y que no entendía ya los conceptos, sino que percibía las cosas mismas.

Para obtener buenas percepciones son precisos, en mi opinión, dos requisitos previos muy sencillos. El primero consiste en acercarse a aquello que queremos percibir, lo más cerca posible; el segundo, no tener prisa, permanecer con el objeto, en su presencia y compañía, todo el tiempo que nuestro ánimo nos aconseje. Si hacemos esto, es seguro que, con un poco de práctica, se establecerá un *contacto* entre lo que percibimos y nosotros, los perceptores. Y es posible que empecemos a recibir impulsos de las cosas y les enviemos los nuestros. Una condición: obrar con toda naturalidad, sin el menor esfuerzo, sin ofrecer resistencias físicas o mentales.

Moraleja: también los poetas —como le ocurrió a Ling con su maestro Wang-Fô— pueden regalarnos una percepción y un alma nuevas. Y lo que es más: los poetas nos invitan también a un ejercicio saludable: apearnos de nuestras rutinas y elucubraciones para encontrarnos directamente con las cosas y con cuanto contienen y sugieren.

Todos podemos suscribir frases tan sencillas como la que aquí traigo a colación para cerrar este epígrafe. La frase está tomada de un libro intensamente poético de André Gide, escrito como un diario o bloc de notas, recogidas en sus correrías por distintos países de Europa y África, que lleva el sugestivo título de *Los alimentos terrestres (Les nourritures terrestres);* un libro en el que el poeta habla y aconseja a un pastor llamado Nathanael. Cuando vuelvo a este libro, cargado con el mundo mental en el que me ha instalado mi profesión de docente, procuro meterme en la piel de Nathanael y mantener con el poeta gustosos diálogos de asentimiento o de discrepancia. No discrepo, como es lógico presumir, de la frase que aquí cito y que parece una obviedad después de cuanto vengo diciendo: «No me basta *leer* que es suave la arena de la playa; quiero que *la sientan mis pies*»[46].

## 4. De la percepción al sentimiento

Tiemblo sobre cada partícula de polvo...

Anna Ajmátova[47]

Un poco de belleza es un gozo para siempre.
Irá en aumento su encanto, nunca pasará hacia la nada.

John Keats[48]

Los *sentimientos y emociones* —conceptos muy próximos— constituyen las respuestas que nuestro ser —cuerpo y alma— da a las percepciones de los estímulos que provienen del mundo —o de nosotros mismos, considerados como mundo[49]—. Cuando los deportistas, particularmente los corredores, a pie o en bicicleta, nos dicen que experimentan *buenas sensaciones,* o *buenas vibraciones,* nos están diciendo que se encuentran bien, *física y mentalmente,* que respiran optimismo, contento, alegría, generosidad, comunión con el entorno, simpatía... Correr por paisajes de todo tipo, muchas veces a solas con la naturaleza y con uno mismo, les producen esas vibraciones. Se sienten bien con el mundo. Esto mismo le ocurre al poeta como es fácil de comprobar en sus versos, aunque a veces —y con harta frecuencia— también exprese en ellos su amargor o su queja, su miedo o su angustia.

Hay poemas que parece que transcribieran únicamente estados perceptivos, como los haikus japoneses seleccionados anteriormente. Pero son mucho más abundantes aquellos en los que la percepción constituye el punto de partida que provocará en el sujeto una emoción o una reflexiva meditación. En realidad, todos estos estados anímicos podemos sentirlos conjuntamente. Solo el análisis —he de insistir en ello— puede pretender separarlos.

El porqué de todo esto es muy sencillo. Supongamos que un poeta y un pintor se detienen ante un objeto del mundo que les ha llamado la atención: el mar embravecido o en calma. Los dos han respondido a la llamada de la naturaleza y han reaccionado, cada uno a su modo, a esa llamada: el pintor ha compuesto una marina, el poeta ha escrito un soneto. Estas dos respuestas son distintas por una razón muy sencilla: los materiales del pintor (óleo, acuarelas) son diferentes

de los empleados por el poeta (palabras). Nuestros dos artistas están empleando *códigos* —esta es la palabra técnica— distintos.

Supongamos ahora que dos poetas miran ese mismo espectáculo y que los dos transcriben sus percepciones en sendos sonetos, es decir, los dos se expresan en el mismo código: las palabras. ¿Escribirán el mismo soneto? Imposible. Esto nos lleva a concluir que, aun teniendo el mismo espectáculo ante ellos y utilizando el mismo código, tampoco sus poemas son idénticos. ¿Por qué? Las respuestas son muy sencillas: a) cada uno tiene una percepción distinta —como ya vimos en el epígrafe anterior— y esa percepción depende, en cada caso, de su experiencia vital, de su acervo cultural, de su capacidad estética para expresarla, de su estado de ánimo en el momento de escribir, de su concepción de la vida, de sus creencias y de un largo etcétera de razones que sería largo enumerar; b) cada uno tiene un dominio distinto del lenguaje; c) cada uno tiene sus afinidades poéticas.

Los versos de Campoamor («nada es verdad ni mentira / todo es según el color / del cristal con que se mira») siguen teniendo vigor. Ese cristal vario y variopinto explica las diferencias que vengo enunciando. ¿Quiere esto decir que la poesía no es enteramente objetiva? Sí, eso quiere decir: la poesía no es enteramente objetiva. ¿Ni siquiera los poemas puramente perceptivos eran objetivos? Ni siquiera esos poemas perceptivos eran objetivos. En realidad, los poemas perceptivos, en los que el sujeto no exprese en absoluto su propio sentimiento, son más bien raros. En algunas ocasiones, las emociones estarán escondidas, en otras aparecerán tímidamente veladas, en la mayoría de los casos se manifestarán sin pudor. *No somos de piedra,* reza ese dicho tan manoseado. No, no lo somos. Somos de carne y hueso, materiales y espirituales, sensibles y reflexivos. No podemos salirnos de nuestra condición humana.

Entiendo por sentimiento *la experiencia emocional suscitada por nuestra percepción*. Según los casos, y siguiendo con el ejemplo del mar, nuestra percepción se puede teñir de *sentimientos* diversos: de pavor o confianza; de inquietud o serenidad; de tristeza o gozo; de rebeldía o resignación. Los matices de nuestras pasiones y sentimientos son casi infinitos. Y, sin embargo, los términos para expresarlos que nos ofrece la lengua son muy pocos. El arte del poeta está en saber utilizar el lenguaje para sugerir, con otros términos y disposiciones, estados emotivos en los lectores.

El poema más antiguo del mundo, si damos fe a Marcela de Juan[50], lo escribió en la antigua China el emperador Sun (s. XXII a. C.). Dice así:

Viento del sur templado,
puede *aliviar la pesadumbre* de mi pueblo.
Viento del sur llegando a tiempo
puede acrecer los bienes de mi pueblo.

La poesía empezó bien su recorrido. El viejo emperador Sun *percibe* los vientos y *siente preocupación* por su pueblo. *Percibe y siente.* El viento puede originar sentimientos muy variados. Para el emperador, el viento está relacionado, más que con él, con los sentimientos de su pueblo. Su pueblo debe estar sufriendo privaciones, como se deduce de esa *pesadumbre* expresada en el segundo verso. Es fácil imaginar el sentimiento *de bienestar* que experimenta nuestro emperador *al percibir* la aparición del viento en sus dominios. El poema está escrito de forma antitética y paralelística: los dos últimos versos, que se oponen a los dos primeros, son una variante de ellos. Curioso: es la forma que adoptarán mucho después los poetas hebreos que escribieron esos 150 poemas que conocemos como los Salmos. Más curioso todavía: cuarenta y dos siglos más tarde, otro poeta, por nombre Miguel Hernández, relacionará el viento con su propio sentir unido al sentir del pueblo.

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta[51].

Desde los tiempos más remotos, la poesía ha unido percepción con sentimiento. De la época clásica de la poesía china, situada unos cinco siglos antes de Cristo, data el *Che King* o *Libro de poemas.* Leemos en él:

Brilla el alba rosada sobre mi cabeza.
Pálidas, blancas flores, flores púrpura, azules y escarlatas.
Siento inquietud.

A mí, en particular, me agrada esta poesía oriental, tan alejada en el tiempo y tan próxima de las visiones de la naturaleza que experimentamos hoy. Me agrada igualmente su sencillez.

Es fácil deducir el sentimiento de contento y comunión con la naturaleza de Chang Yo, poeta chino que escribió estos otros versos:

Sobre las puertas y los árboles del reducto prohibido
va trazando la luna su camino de luz.
Sus ojos fascinados se fijan en el nido de los ibis,
aparto de la sombra de la lámpara el alfiler de jade,
y desvío solícito la llama para salvar la vida de una mariposa[52].

Un salto de siglos en el tiempo, y de algunas leguas en el espacio, me lleva al encuentro con el poeta boliviano Eduardo Mitre (1943). De sus poemas agrupados bajo el título *Celebraciones* entresaco uno, provocado por un objeto familiar, la mesa, ya lejana, en la que durante años, y a diario, se sentó con sus padres y hermanos. La mesa conciliadora. La mesa convocante.

La mesa bajo el poema sobre la mesa.
No se encabrita como la silla
que a veces cocea.
Mansa como la oveja la mesa.
En la mesa se encuentra el higo y el pez.
Como al principio sus senos
la madre después la mesa.
Dos veces al día doblaban las voces
llamando a la mesa.
El pan, el caldo, el choclo,
se recibían en la mesa.
Crecer fue faltar poco a poco a la mesa.
Y se fue, como un astro, apagando la mesa[53].

Como es fácil comprobar, el poema es de una ejemplar sencillez. No dice explícitamente los sentimientos. Se limita a enumerar objetos que unieron a los miembros de la familia en torno a la mesa (higos, peces, pan, caldo, choclo); a evocar y reunir recuerdos llenos de ternura (los pechos de la madre en paralelo con la comida en la mesa). Sin expresarla explícitamente, este poema rezuma profunda nostalgia y nos la comunica a los lectores que, con toda probabilidad, reconoceremos en sus versos escenas de nuestro pasado.

Los poemas de predominio perceptivo o perceptivo-emotivo no escasean. De suprimir las referencias mitológicas, la lírica antigua, griega y oriental, pertenecería a este decir sencillo. Es mi opinión. Predomina esta lírica en poetas más cercanos (Whitman, Kavafis, Pessoa...) También entre nosotros, a partir de la posguerra española, son numerosos los poetas de la llamada poesía *de la experiencia* que prefieren un decir claro, sin metáforas, y una temática en la que ca-

ben las cosas ordinarias de la vida. Se interesan estos poetas por la inmediatez de lo vivido o lo revivido por la memoria, siendo nuestro cuerpo la primera captación (el cuerpo percetor y percibido). Merleau-Ponty es uno de los teóricos a los que los críticos de esta poesía acuden en su auxilio y fundamento. «Merleau-Ponty —dejo la palabra a la crítica Diana Cullell— encuentra en la experiencia perceptiva que proporciona el cuerpo humano un nuevo puente entre la mente y la verdad, el cual da lugar a una comprensión más directa del mundo: "El mundo que percibimos es siempre la base sobre la que se presupone todo lo racional, todos los valores y toda la existencia". La tarea del poeta consiste en "trasladar a un lenguaje adecuado tanto la inmediatez visual de la experiencia como el residuo emocional que deposita en la conciencia"». Según J. L. García Martín, estos poetas «gustan del coloquialismo, del intimismo, de la *narratividad,* de los poemas que se pueden, más que cantar, contar. Conceden, además, gran importancia a la métrica y a la estructura poemática. Sus poemas no son nunca arcanas construcciones verbales, no pretenden deslumbrar al lector con el brillo de una metáfora»[54]. No desdeñan la poesía narrativa ni descriptiva, contra la que se rebeló Rimbaud. En el relato se limitan a sencillos hechos de la vida corriente o a recuerdos de su pasado (lugares, personas, acontecimientos). No cuentan pormenorizadamente los hechos, como lo hace la narrativa literaria; no echan mano de la exaltación y los brillos retóricos, como ocurre en la *épica;* no acuden a sinestesias y apenas utilizan la metáfora. Sugieren, más bien, pequeñas circunstancias de lo vivido, dejando sugerido el relato que enmarca lo narrado. Lo que Mark Strand, que no pertenece a este género poético, comenta sobre su poesía narrativa, podría aplicarse a nuestros poetas españoles. Escribe el poeta canadiense: «el poema narrativo ocupa el lugar / de una narración ausente, siempre absorbiendo la ausencia / de esta para poder ser nombrada»[55].

En la actualidad, y especialmente en España, proliferan los poetas que es dado ubicar en esta corriente. Un centenar de antologías, de 1980 a nuestros días, dan cuenta de su copiosa creatividad. Referidas en concreto a los poetas de la experiencia, Luis Bagué selecciona siete antologías que incluyen un cómputo de 104 poetas en las que los antologados no son todos jóvenes, como lo prueban los nombres de Juan Luis Panero, Sánchez Rosillo, García Martín, L. A. de Villena. Ante tal floración poética es lógico que existan sus matices y discrepancias[56]. Topo, en la antología de la generación del 2000, de Villena, con este poema, de Á. González Iglesias, que me ha resultado grato pese a sus citas cultas.

Me gusta que Epicuro se preocupe
por la forma redonda del granizo.
Que Francisco de Asís diga que el agua es casta
y el fuego, robusto.
Que en una breve carta a uno de sus amigos
Marguerite Yourcenar escriba «Gracias,
gracias por el honor de compararme
con un árbol».
No sé por qué estas cosas
curan mi corazón[57].

* * *

En los ejemplos que hasta aquí he aducido, hemos podido observar que la sensación se teñía, según los casos, de nostalgias, de contenida tristeza, de contento sosegado, en definitiva, de emociones que calificaría de francas y serenas. Posiblemente estéis pensando que no siempre ha sido así. En efecto, en poesía como en otras artes, particularmente en la pintura y en la música, ha habido una época en la que las percepciones y sensaciones han dado lugar a una exaltación pasional muy marcada, a una reivindicación del ser humano libre en todas sus manifestaciones. Época en la que el poeta simpatizó con los principios revolucionarios franceses, puso *su corazón al desnudo* con una sinceridad absoluta, tanto para evidenciar sus dudas, sus pesares y luchas interiores como para expresar, sin la menor contención, su relación con la naturaleza ante cuya grandeza se estremecía o a la que su yo pugnaba por acercarse. Como habréis adivinado, estoy refiriéndome, en este párrafo, al *Romanticismo* (de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX).

En la época romántica, la expresión de lo pasional iba acompañada, como no podía ser de otro modo, de una defensa a ultranza de la libertad tanto en el orden estético y formal como en el plano personal. Otros rasgos se han dicho de los románticos que son ya lugares comunes de este movimiento: la preferencia por los temas medievales, la exaltación de la noche y las ruinas, las leyendas tenebrosas, la inclinación por lo misterioso y oculto... La exaltación de la naturaleza va pareja con la exaltación del propio yo. Andamos muy cerca de la fusión entre el poeta y el mundo, que veremos en el próximo capítulo. Escribe Coleridge:

[...] La naturaleza, haciendo matrimonios,
nos da en dote: una nueva Tierra y un nuevo Cielo,
que no pudo soñar el sensual ni el soberbio.

Alegría es la dulce voz, la nube fulgente,
¡hallamos alegría en nosotros mismos!
Y de ahí mana cuanto encanta oído y vista,
todas las melodías son ecos de esa voz,
todo color, reflejo de esa luz[58].

¿Qué nos está diciendo el poeta? Sencillamente: que en nosotros está la fuente de todo sentimiento. Que somos nosotros los que proyectamos nuestro yo sobre las cosas y escuchamos y nos hacemos eco de sus voces. El mundo se tiñe del color de nuestras emociones. Esto es el Romanticismo. Evidentemente, el yo buscará su emparejamiento con espectáculos naturales, o con leyendas acordes con su latir interior. Ahí reside el «matrimonio» del yo con la naturaleza. Coleridge lo expresa de modo tajante y sentencioso:

[...] yo puedo esperar obtener de las cosas
exteriores pasión y vida, si sus fuentes
están dentro de mí[59].

Y en su breve poema *A la naturaleza* nos declara:

[...] quiero sacar de todas las cosas de este mundo
gozo interior profundo que las ciña apretado;
y rastrear en hojas y flores, que me envuelven,
lecciones de cariño y de piedad sincera[60].

Dos espectáculos sobrecogerán especialmente a los poetas de allende los Pirineos: las montañas elevadas, los Alpes en particular, y los lagos. Los Alpes constituyen

> el trasfondo de la mente romántica europea, no solo para los germánicos, sino también para los ingleses, que inventan entonces el alpinismo y entonan grandes odas románticas al Mont Blanc. Los suaves montes y los pequeños lagos valdrán como versión domesticada de la sublimidad de las grandes cordilleras de los Alpes[61].

De ahí el nombre de *laguistas*, amantes de los lagos, aplicado a Wordsworth y Coleridge. Esta exaltación de la naturaleza que caracteriza a los ingleses —Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth— no es ajena a los románticos alemanes, particularmente a Goethe, ni —con menos apasionamiento quizá— al francés Lamartine, particularmente al Lamartine de las *Meditaciones poéticas* (1820) —en las

que los poemas toman sus títulos de los espectáculos naturales en los que el poeta vuelca sus sentires— y de sus *Nuevas meditaciones* (1823). Esta proximidad y contagio del yo con la naturaleza explica la *prosopopeya.* Esta palabra, que viene del griego (de *prosopos,* que significa «persona» y del verbo *poieo,* que significa «hacer, volverse») viene a decir algo así como que las cosas *se visten* de personas, o que el poeta dota a las cosas de atribuciones que pertenecen a las personas. Escribe Shelley en su monumental poema al Mont Blanc alpino:

> [...] la cima donde junta la nieve su inocencia
> y delira entre rocas el agua que resbala[62].

Dotar a la naturaleza con las propiedades humanas. O dotarla de alma, de vibraciones espirituales. Así lo ve el poeta: la nieve es *inocente,* el agua «delira entre las rocas».

En ocasiones —y no son estas infrecuentes— el poeta puede rebelarse contra la naturaleza o no sentir consuelo en ella. El yo campa por sus fueros, desaforado o sumido en su pena o en un dolor que considera ilimitado y que, a veces, le conduce a profundas depresiones. Dolor que ni siquiera el sentimiento amoroso sabe calmar por ser, en ocasiones, su causante principal. También aquí abundan los ejemplos. Sirva de muestra esta desbordada confesión de Coleridge:

> Dolor sin un espasmo, vacío, oscuro, grave,
> sofocado dolor, aturdido, impasible,
> sin hallar desahogo ni alivio natural
> en palabra, o suspiro, o lágrima —¡oh, Señora!—,
> en este estado de ánimo, macilento y sin vida,
> seducido por ese tordo hacia otros pensares,
> toda esta larga tarde, tan calma y perfumada,
> he estado contemplando el cielo de poniente
> con ese peculiar matiz verde amarillo:
> y contemplando sigo ¡con qué ojos tan sin nada![63].

Es de señalar igualmente la marcada tendencia épica de estos poetas que escribieron largos poemas, algunos dramatizados, en los que volcaban su concepción de la existencia, al modo como lo hiciera el maestro de todos ellos, John Milton, con su obra monumental, *El paraíso perdido.* De justicia es, a este respecto, traer aquí los títulos siguientes: *Endymión,* de Keats; *El recluso,* de Wordsworth; *Caín,* de Byron; *Prometeo,* de Shelley[64].

No quiero pasar por alto, al término de este epígrafe, la pregunta que alguien me ha hecho sobre la relación que, con el arte en general, y con la poesía en particular, pueden tener aquellas personas que, por razones genéticas o medioambientales, están dotadas de una gran sensibilidad, los PAS (personas de alta sensibilidad), en el habla de los neurólogos y psicólogos. Existe en estas personas una predisposición o tendencia muy marcada hacia el arte en general y la poesía en particular. En el plano humano, suelen experimentar sentimientos de *excesiva simpatía* con el sufrimiento de los otros. Ese *exceso de simpatía* puede conducirlas al desaliento, la tristeza y la ansiedad. ¿Debemos aconsejarles que abandonen el arte? No, no es esa la solución. Al contrario, su dedicación al arte puede serles beneficiosa, pues en esa dedicación desarrollan una de sus vertientes humanas y sociales. Por lo demás, la vieja receta de Aristóteles, condensada en un medicamento al que le dio el nombre de *catarsis*, nos enseña que *la purificación de los excesos de piedad y compasión* (que así se suele interpretar el término *catarsis)* no se consigue dejando de frecuentar las representaciones de la vida, sino todo lo contrario, frecuentándolas. A esta purificación ayudan también el razonamiento y el conocimiento de uno mismo y de la realidad, de los que me ocupo en el epígrafe siguiente.

## 5. Los sentimientos y la razón

> Estoy convencido de que el acto más excelso de la Razón es un acto estético, y de que solo en la Belleza están hermanados el Bien y la Verdad.
>
> Hölderlin[65]

> [...] trae cada hora un acceso palpable
> al conocer, y todo conocer es deleite.
>
> Wordsworth[66]

> Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
> Atque metus omnes et inexorabile fatum
> Subjecit pedibus, streptitumque Acheronis avari.
>
> Virgilio, *Geórgicas, II,* 490-492

Está muy bien sentir, en la medida de lo posible, buenas vibraciones. En el cuerpo y en el alma. Y rechazar, también en la medida de lo posible, el dolor y la tristeza. Percibir, sentir, conocer. Conocer.

Una vieja tradición, que se remonta a Platón, ha enfrentado a la poesía con la filosofía. ¿Es posible la conciliación entre ambas? Antonio Parra lo expresa del modo que sigue: «Poesía y razón han tenido, a lo largo de la historia de las ideas, relaciones conflictivas... Pero no son necesariamente incompatibles, antes bien, se necesitan... A buena parte de la poesía le falta profundidad filosófica, mientras que la mayor parte de la filosofía adolece de aroma literario»[67]. Añadiría que pensar, vagar por los vericuetos de la razón tiene también su belleza (pese a la dificultad que entraña y aleja de ella, en consecuencia, al común de los mortales). Acepto sin reparos ese *pensamiento humano, sonoro de delicia,* del que habla Shelley[68].

Se dice que la fuente y origen de todas las representaciones humanas que se sucederán a lo largo de la historia, tanto en el plano filosófico como en el puramente poético, se encuentra en el *pasmo* —según M.ª Zambrano— que el hombre sintió ante el mundo que le descubrían los sentidos. Filósofos y poetas tenían ante sí un mundo variopinto y copioso de seres mundanos (puras apariencias para Platón), un maravilloso mundo de aguas, estrellas, atardeceres, árboles, flores, frutos, animales... reproduciéndose indefinidamente —entre ellos el hombre—, formando una polifonía de texturas, tamaños, colores, sonidos: de vida dispersa y concertante, en definitiva. Ante este mundo variopinto, el filósofo se hizo la pregunta trascendente: ¿qué elemento común tienen todos estos seres? Y respondió que todos ellos tenían en común el hecho de *ser* (ser como *existir* en el espacio y el tiempo; ser como *principio constitutivo de la vida,* como *esencia).* Dentro del ser, Aristóteles distinguió varias modalidades a fin de estudiar con más detenimiento lo general de cada una de ellas: lo mineral, lo vegetal, lo sensible o animal y lo racional (al hombre, por participar de todos los modos de ser, lo definirá como *animal racional).* Todos los seres habidos y por haber entran en alguna de esas cuatro categorías.

Luego se diversificaron las disciplinas filosóficas: el ser puro lo estudiará la metafísica; el mundo en su globalidad, tiempo y espacio, la cosmología; al hombre, que merecía un capítulo aparte, la psicología. Podemos deducir que al filósofo la percepción de las cosas le ha servido para alzarse por encima de ellas, mejor dicho, para dejar de lado sus peculiaridades, es decir, para *abstraerlas* (es la famosa abstracción).

El poeta partió del mismo pasmo ante las cosas que el filósofo. Pero no las dejó de lado, no renunció a los infinitos deslumbramien-

tos que captaron sus sentidos. De modo sencillo lo expresa María Zambrano:

> El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas, y las sigue a través del laberinto del tiempo y de los cambios, sin poder renunciar a nada de ello: ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni a la modulación de su canto, ni al fantasma que ya en ausencia suscita[69].

Así fue desde tiempos de Platón al menos. O así se ha dicho con frecuencia que ha sido. Es curioso que Platón, el más poeta de todos los filósofos, que apela a la belleza de los mitos y que incluso llegó a escribir poesía trágica, sea el que se vea forzado, sin duda que contra su voluntad, a expulsar a los poetas de su *República*. Por las razones ya expuestas. Por las razones de la Razón, que impera sobre los mudables sentimientos. Despreciando la vía de los filósofos, el poeta Anacreonte opta, como no podía ser menos, por la aceptación de la belleza, aunque sea esta efímera, y por los placeres de la vida abocada a la muerte:

> ¿De qué sirve el que me enseñes las reglas y los sofismas de los rétores? ¿Qué necesidad tengo de todas estas palabras que no me sirven para nada? Enséñame, ante todo, a beber el dulce licor de Baco; enséñame a volar con Venus, la de las trenzas de oro. Cabellos blancos coronan mi cabeza. Dame agua, vierte vino, joven adolescente; aduerme mi razón. Pronto habré cesado de vivir y cubrirás mi cabeza con un velo. Los muertos ya no tienen deseos[70].

Me cuesta creer que esta oposición entre filosofía y poesía se mantuviera desde entonces hasta la Edad Moderna. Me basta con recorrer los ejemplos de Alfeo —que se dice fue esposo de Safo— y, sobre todo, la obra inmensa de Virgilio, para encontrar excepciones notables. Quiero creer que, para Virgilio, el conocimiento no está siempre reñido con el sentimiento y, unidos, convierten la poesía en medicina del alma. Los hexámetros que encabezan este epígrafe dejan claros los dos dones principales que el entendimiento regala a los poetas: el gozo que experimentamos al conocer y el beneficioso rechazo de las emociones nocivas que produce en nosotros el conocimiento de las cosas.

Feliz quien conocer pudo las causas de las cosas
y con sus pies holló los miedos todos, al hado
inexorable y al estrépito del Aquerón avaro.

Virgilio. De todos los poetas de la Antigüedad, Virgilio me es especialmente querido. Su solo nombre me retrae a las lejanas clases de Latín de mi adolescencia, a la alegría en otro tiempo experimentada al dar con la traducción precisa de sus hexámetros mientras, a través de los ventanales del salón, columbraba las huertas y los montes de un entorno que yo tomaba como marco de sus églogas y geórgicas. Cuando, a lo largo de mi vida, he vuelto a sus versos, mi aprecio ha ido en aumento. Decir Virgilio es decir gozosa convivencia con la naturaleza, piedad con el hombre, recreación de los más bellos mitos, música y canto en la expresión. Permitid que aquí le rinda mínimo homenaje.

Nació nuestro poeta en el año 70 a. C., en Andes, aldea cercana a Mantua, y murió en el 19 a. C. en Brindisi. Era su padre alfarero, oficio modesto pero de resonancias míticas por cuanto tiene de creativo dar forma al barro. La leyenda adorna a Virgilio con datos propios de un personaje mitológico. Se cuenta, en este sentido, que su madre, Maya, la noche antes del parto, soñó que paría una rama de laurel, la que, plantada en la tierra, fue creciendo hasta formar un árbol cargado de flores y frutos. Al día siguiente, paseando con su marido por el campo, le vinieron los dolores del parto. Entrose en una cueva y dio a luz a Virgilio. Plantó ante la cueva una rama de álamo blanco que, a los pocos días, superó en altura a todos los árboles de su especie. En razón de este nuevo portento, al álamo se lo denominó el árbol de Virgilio, y es fama que las mujeres, después del parto, se dirigían en rogativa a orar bajo la sombra fresca de aquel álamo.

De joven, estudió en Milán y Nápoles. Aprendió allí cuanto podía saberse de la lengua y literatura griegas y latinas y, no contento con estos conocimientos, se dedicó al estudio de las matemáticas y la medicina. La lectura de sus obras me autoriza a pensar que se entregó con igual fervor a las demás disciplinas físicas expuestas desde Aristóteles y sus seguidores. Con todo este bagaje, quiso proseguir la tradición de los grandes autores griegos con los que cualquier otro habría juzgado temerario medir sus fuerzas. Reduciendo estas influencias a los nombres más notorios, Teócrito le incitó a la escritura de las *Bucólicas;* Lucrecio —*De rerum natura*— a las *Geórgicas;* Apolonio de Rodas y, sobre todo, Homero, a la *Eneida*. ¡Medirse

con Homero! Imagino a Virgilio respetuoso con su modelo, al que profesa la admiración más acendrada, y temeroso por veces de sus fuerzas ante la magna obra que ha concebido en la estela de Homero. Una fe indeleble fue capaz de rechazar sus momentos de desánimo. *La Eneida* le impuso un trabajo ímprobo —de invención y de corrección— que debió de debilitarlo considerablente. De Homero tomó el plan, la estructura y algunos temas y motivos, entre los que cabe destacar por su dramatismo de la historia de Dido y Eneas, y la visita de este a los infiernos, a imitación de la realizada en la *Odisea* por Ulises. A muchos ha tentado la comparación de estos dos viajes a los infiernos[71].

Se dice que escribía unos versos por la mañana y pasaba el día puliéndolos escrupulosamente hasta que alcanzaban la música y la precisión que le exigían su conciencia y sabiduría poéticas. No dio con ello por finalizada su corrección al término del último canto. Puede que fuera esta la razón por la que no quiso que se publicase la *Eneida;* o puede que fuera por no conocer aún, vivencialmente, *el espacio* que le hizo recorrer al *pío* Eneas. Por ello, en la fase de perfeccionamiento de la *Eneida,* se embarcó para Grecia a fin de recorrer los decorados originarios de su epopeya, Troya en particular. Quiso la diosa Fortuna —mala fortuna en este caso— que unas fiebres lo atenazaran en Atenas obligándolo a volver a Italia en la nave de Augusto. Había encomendado al emperador la destrucción de la *Eneida,* por no considerarla aún del todo pulida. Afortunadamente para la posteridad, Augusto no dio cumplimiento a su deseo.

Era Virgilio de temperamento marcadamente tímido, amigo del retiro del campo, de medidas palabras. La dedicación en cuerpo y alma a su obra le hizo rechazar cuantos cargos públicos se le ofrecieron y optar por vivir célibe toda su vida. Exigente consigo mismo y condescendiente con los otros, cultivó con veneración la amistad con las gentes sencillas, con los campesinos y pastores, de los que tanto aprendía, así como con Horacio, Mecenas y Augusto. Murió en Brindisi el 21 de septiembre del año 19 a. C. Le faltaron unos años para pertenecer a la era cristiana.

Imagino a Virgilio, con los sentidos desplegados y atentos a todo, por los campos de Mantua: contempla la naturaleza vegetal (plantas, árboles del bosque o frutales, con especial atención a la vid), anota las fechas de plantación, crecimiento, plagas que acometen a cada especie, remedios contra ellas, utilidad...; se informa en los libros, pero igualmente en su trato con los labradores y hacendados, sobre la preparación de las tierras de cultivo, los pronós-

ticos del tiempo, los utensilios más adecuados... Indaga igualmente sobre el mundo animal, su trato con el hombre, los apareamientos —que también Venus asiste a la especie animal—, los partos, sus tareas más adecuadas, su utilidad, sus enfermedades. El mundo de las abejas le apasiona muy especialmente, y en él admira su constancia, su organización «social», su mitología.

Conoció a los hombres: a los marinos, a los labriegos y pastores. Conocio sus penas y alegrías. Conoció a los hombres de la guerra, conoció al emperador y a los intelectuales de la época, filósofos y poetas. Meditó, en definitiva, sobre los dioses y los hombres, sobre sus pasiones e inquietudes. Por eso pudo cantarlos a todos. Fue su deseo ardiente que las guerras —él había cantado sus horrores, de Troya a Roma— diesen fin y comenzase una paz duradera. Pudo haber sido filósofo, pero prefirió ser poeta, aunque a veces por sus versos se trasluce el pensador que combina su depurada sensibilidad con el conocimiento. Bien lo define el epitafio que se le atribuye: «Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc Parthenope; cecini pascua, rura, duces» (nací en Mantua, me llevaron los calabreses; ahora me retiene Parténope; canté a los pastos, a los campos y a los caudillos).

¡Conocer «las causas de las cosas»! A tal punto le parece este *conocer* provechoso para la vida —y en su caso también para la escritura— que llama *feliz* a quien tenga estos saberes. Por una razón poética —en el sentido pleno de la palabra— y humana —por cuanto que, además de conseguir la gozosa integración del hombre en el universo, el conocimiento lo ayudará a rechazar los *miedos* nacidos de las supersticiones de todo tipo que solo la ignorancia, la credulidad y la falta de reflexión pueden seguir manteniendo—. Entre esos miedos está el del *hado inexorable* (es decir, la fuerza superior que guía la vida del hombre de forma *fatal* anulando la libertad o libre albedrío) y el *estrépito del Aqueronte* (el infierno o reino de los dioses funestos Plutón y Perséfone). ¿No nos recuerda todo esto el miedo al infierno que a lo largo de los siglos se nos ha ido infundiendo a los humanos? Bastaría al creyente razonar que Dios es misericordioso en grado sumo para hacer incompatible con él la existencia de penas eternas con las que se asustaba al cristiano sumido en la ignorancia. ¿Qué decir de la frase con la que pretendían los orates gobernar nuestra vida, haciendo del *temor* el principio de la sabiduría *(Initium sapientiae timor Domini)?* No creo divagar si prolongo la reflexión virgiliana a los siglos venideros, pues estoy hablando del hombre, del hombre al que es posible salvar, en palabras del poeta,

por medio del conocimiento. Precisa estar vigilantes para evitar el contagio o influencia perniciosa que podrían ejercer en nosotros ciertas emociones si no sabemos controlarlas u oponerles resistencia. Aquí debe actuar nuestra razón práctica. Hay que saber enfrentarse a los manipuladores de nuestro yo que tienen, como misión perversa, la de excitar nuestros sentimientos —el miedo y la angustia, en particular— para reconducirnos a sus fines.

Hay que enfrentarse a predicadores que venden indulgencias y a cuantos reclaman nuestro voto o nuestro silencio sembrando el miedo con medias verdades, y ya decía Baltasar Gracián que no hay peores mentiras que las verdades a medias. En vez de razonamientos irrefutables y sinceros, todos estos propagandistas con reclamos edulcorados, subliminares o manifiestos, excitan nuestros sentimientos para que formemos parte de ese numerosísimo rebaño que no piensa por sí mismo. El poeta —y recuerdo que todos podemos ser poetas— debe salvaguardar su individualidad, su yo, en estas ocasiones. Ser poeta, sentir como poeta, no debe estar reñido con tener una mente lúcida y crítica cuando sea preciso. Ser crítico, en esos casos, no es solo un derecho, es un deber. En los años de aprendizaje se nos debería dotar de instrumentos de análisis para poder desenmascarar la manipulación que puede agazaparse en un discurso, en un escrito y, muy especialmente, en los poderosos y omnipresentes medios audiovisuales de los que ya no podemos prescindir. De no ser así, tendríamos que darle la razón al personaje de A. Gide, que emprendió un viaje personal para «desaprender lo que le habían metido en la cabeza» y confesó, al final del mismo, que aquella «desinstrucción» fue para él el principio de su verdadera educación[72]. A esta divagación me han llevado los versos de Virgilio[73].

Habrá que esperar a los hombres de la Ilustración (s. XVIII), los gestores y autores de la gran *Enciclopedia,* para que la razón se haga luz. Hay que despertar al hombre de los sueños ingenuos que lo obnubilan. Para ello, es preciso levantar a la altura del hombre a la razón, ensalzándola con la metáfora de la luz, para acabar de una vez con el oscurantismo. Pero una cosa fueron los anhelos de los *ilustrados* y otra la realidad subsiguiente. Para empezar, la Revolución francesa, que para algunos viene a culminar, en el plano de los hechos, las teorías de los ilustrados, colocará como diosa a la Razón en el retablo de los mitos destronados. *Horror vacui* —horror al vacío—. Otras creencias y otros miedos se irán abriendo camino en la época moderna[74].

Alguien podrá pensar que los poetas son más intuitivos que reflexivos, y no le falta razón en la mayoría de los casos. Intuitivos: es decir, que se expresan de modo directo, como les sale del alma, según la expresión más corriente, sin acudir a razonamientos que afinen sus conceptos.

A Francia, país de la Ilustración y de la Revolución, tienden sus miradas los pensadores europeos y los poetas románticos, lectores de Voltaire y de Rousseau (pensador suizo de expresión francesa, que propugna la bondad natural del hombre, bondad natural que la educación puede corromper). Además del *Emilio* y de *La nueva Eloísa*, Rousseau escribe un libro con un título sugestivo, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. En España, se ha dado en traducir el término *rêverie* por *ensoñación*, con lo que el libro de Rousseau se conocerá con el título *Las ensoñaciones de un paseante solitario*. Un título muy poético, ¿no os parece así? Sí, en efecto, lo es. Pero, permitidme una salvedad: *rêverie*, derivado de *rêve* (sueño), concita en francés un conglomerado de acepciones entre las que se pueden contar *sueño, ensueño, ensoñación*, pero también *meditación, reflexión, pensamientos, cavilaciones...* De todo ello hay en esta obra de Rousseau. Cabe preguntarse si era Rousseau un filósofo poeta o un poeta metido a filósofo. Más bien lo primero. Pero volvamos a las *rêveries*, alimento de los poetas románticos franceses. Conociendo la elogiosa defensa de la naturaleza hecha por Rousseau en toda su producción, se puede deducir que el escritor *pasea* por la naturaleza (es decir, camina dándose tiempo, despreocupándose de ocupaciones utilitarias) y ¡a solas!, rumiando consigo mismo cuanto le viene a la mente y le sale al paso. Este carácter *rumiador* es el que impregna la poesía de Lamartine y de otros románticos.

Tampoco hemos de olvidar la impronta reflexiva de la filosofía idealista alemana desde Kant a Schelling, exaltadores de las potencias del yo en la explicación del mundo. Nada extraño que esta filosofía se deje ver en los románticos alemanes y no solo en Hölderlin, que algunos consideran tan filósofo como poeta. Por su lado, los ingleses cuentan con una tradición filosófica que va de Bacon a los empiristas. S. Taylor Coleridge y William Wordsworth, maestros del Romanticismo inglés con sus *Baladas líricas*, de 1798, son también, inicialmente, hijos de la Revolución francesa[75] y comparten la tradición empirista de Locke, admiran los hallazgos de Newton y participan del pensamiento de Berkeley. Coleridge, en particular, es un estudioso ferviente de la obra de Kant y de los idealistas alemanes. De las *Baladas líricas* (libro que reúne poemas de uno y otro poeta), destacaría la *Balada del viejo marinero*, de Coleridge, y *La abadía de Tin-*

*tern*[76], de Wordsworth. Dejo a vuestra consideración estos versos de Wordsworth, que posiblemente recordéis por aquella extraordinaria película de Elia Kazan, *Esplendor en la hierba (Splendor in the grass)*, de 1961, en la que Nathalie Wood está encantadora en el papel de Dennie, acompañada por Warren Beatty en el papel de Bud.

> [...] aunque nada me pueda devolver esas horas
> de esplendor en la hierba, de gloria entre las flores,
> no me voy a afligir, sino más bien a hallar
> fuerza en lo que atrás queda:
> en esa simpatía primigenia
> que habiendo sido debe siempre ser,
> en los suavizadores pensamientos que brotan
> del sufrimiento humano;
> en la fe que contempla, a través de la muerte,
> en los años que traen la mente filosófica[77].

Qué gran película y cuánta poesía rezuma por todas sus costuras, al margen de la cita de Wordsworth, que la condensa y ensancha a un tiempo. Sin renunciar a la nostalgia, antes bien rememorando con dulce y apagada tristeza los momentos pasados, nuestros protagonistas saben imponer su razón sobre una pasión que, de otro modo, habría sido destructiva para ellos.

Entre los predecesores del Romanticismo inglés hay que citar, una vez más, al Milton de *El paraíso perdido* (obra inmensa y poderosa en la que el decir poético se alía con el razonamiento especulativo y la teología) y al gran Shakespeare. Y no solo al Shakespeare de los celebrados *Sonetos,* sino al Shakespeare de *Hamlet,* en el que poesía y pensamiento van de la mano, obra que no dudo en colocar —y no soy el único en hacerlo— en la cima del teatro universal. La poesía —como vengo diciendo— está para mí en toda obra, incluso no literaria, que conmueva nuestra alma.

Pasión y pensamiento. Pensamiento que brilla sin silogismos, profundo y certero, codeándose con el éxtasis del alma y sus pasiones. En ninguna obra encuentro tan concentradas estas conciliaciones como en el *Adonais* de P. Bysshe Shelley, obra colosal que sigue indemne al paso del tiempo. Leo en ella:

> Llorad por Adonais, sueños veloces,
> pasiones que lleváis en vuestras alas
> bandadas de fugaces pensamientos[78].

Maestro en el sentir y en el pensar a un tiempo es también el poeta italiano Giacomo Leopardi, coetáneo de los románticos ingleses que he citado. No puedo por menos de traer aquí su poema «El infinito», escrito en 1819, cuando solo cuenta con veinte años; poema que su traductor, el poeta Sánchez Rosillo, califica —y no le falta razón— de *obra maestra absoluta.* Su lectura y relectura me han dejado mudo de asombro y reconocimiento. Poema para la *rêverie* solitaria. Lo dejo a vuestra consideración:

> Siempre caro me fue este aislado cerro,
> y estos arbustos, que una buena parte
> impiden ver del último horizonte.
> Mas, sentado y mirando, interminables
> espacios detrás de ellos, sobrehumanos
> silencios y una calma profundísima
> yo en el pensar me fijo; y casi, entonces,
> el corazón se espanta. Y cuando el viento
> escucho susurrar entre estas plantas,
> el silencio infinito a la voz esta
> voy comparando. Y en lo eterno pienso,
> en muertas estaciones y en la viva,
> presente, y su sonido. Así, en esta
> inmensidad se anega el pensar mío,
> y el naufragar en este mar me es dulce[79].

Con anterioridad al Romanticismo, en la literatura española del Siglo de Oro, dos movimientos se enfrentaron: el *conceptismo,* de Quevedo y Gracián, y el *culteranismo* de Góngora. La poesía mentalista o intelectual, en nuestro país, tendría un precedente lejano en el *conceptismo* de Quevedo y en sus logros expresivos, con los que intentó doblegar el lenguaje para hacerle decir con la mayor fidelidad posible lo que pensamos. El conceptismo consigue estos logros echando mano, por lo general, de parecidos procedimientos lingüísticos y retóricos a los que emplea su oponente, el *culteranismo,* capitaneado por Góngora (quien más que a la expresión exacta del pensamiento atiende a la belleza con sus atrevimientos formales). Pese a las loas dispensadas a los capitanes de estos movimientos (pasada la época de sus encendidas batallas), también han tenido sus detractores. Menciono entre estos a Juan de Mairena (heterónimo de A. Machado), que los considera, junto con Calderón, como excesivamente conceptuales y faltos de intuiciones; carentes de temporalidad y amantes de lo artificial en sus imágenes[80].

En la literatura castellana nos encontramos con un poema, la «Epístola moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada (Sevilla, 1575-México, 1648), que María Zambrano conceptúa como un «pequeño tratado filosófico en que la moral se hace poética [...] para que con su dulcificación sea más cumplida»[81]. Como poeta y buen pensador estoico, el autor renuncia a las riquezas y pompas de este mundo por parecerle un estorbo para el verdadero disfrute de la vida.

> Un ángulo me basta entre mis lares,
> un libro y un amigo, un sueño breve,
> que no perturban deudas ni pesares.

Parece como si oyéramos en el poema, en sordina, las voces de Jorge Manrique, fray Luis y Quevedo. Fernández de Andrada podría haberse quedado ahí, sin exponer las razones de su parvo contento. Pero nuestro poeta es un pensador que sabe explicar su elección:

> Así, aquella que al hombre solo es dada
> sacra razón y pura, me despierta
> de esplendor y de rayos coronada. [...]
>
> Así, Fabio, me muestra descubierta
> su esencia la verdad, y mi albedrío
> con ella se compone y se concierta.

Solo me resta invitar a la lectura completa —y aun a la meditación— de esta Epístola, de la que su editor, el poeta y profesor Dámaso Alonso, sentencia: «Nunca quizá más necesaria su lectura que en este siglo, hostil como ninguno, en que hemos tenido la desgracia de vivir»[82].

Lejos quedan Quevedo y López de Andrada de la poesía actual. Por ello, de buscar algún predecesor más cercano para explicar esta tendencia mentalista, tendente a una poesía exigente en formas y contenidos, habría que pensar en el poeta francés Stéphane Mallarmé, de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo trabajo sobre las palabras y la gramática en poesía le conduce a una expresión por veces de costosa comprensión, que nos obliga a una lectura reposada y reflexiva. Su discípulo, Paul Valéry, reconoce, y no le pesa en absoluto, que está escribiendo poesía para élites[83]. Con posterioridad a Valéry, la invocación a Mallarmé se extiende por la poesía occidental y son legión los poetas que, desde aquellos primeros contertulios de París a nuestros días, le dan la razón, al menos en su práctica poética.

* * *

Al entendimiento corresponde el trabajo mental con el que queremos, además de percibir, entender y razonar lo que percibimos y sentimos. De tomarnos a nosotros mismos por objeto de nuestra reflexión, nos preguntaríamos por qué somos tan frágiles los humanos; por qué sentimos miedo, o amor, o cólera, o celos...; por qué se matan los hombres en guerras y más guerras, etc. O de modo más inquietante y radical: de dónde venimos, qué somos, adónde vamos...

Tras este preámbulo, se impone la pregunta que estamos esperando y que formulo de varios modos: ¿está reñido el ejercicio racional, lo que llamo la intelección, con la poesía? ¿Está reñida la razón con el quehacer poético? ¿Estorba lo racional en la poesía? Contestaré diciendo que un razonamiento que concierna al ser humano, a su «ser y estar en el tiempo», a su fragilidad y a sus ambiciones, a sus dudas y supuestas certezas, puede ahondar en nuestro yo más sincero, despertar emociones y, por ende, ser poético en sí; como puede ser poético el relato de la historia del universo, de los ciclos de la naturaleza, de la fisiología vegetal; o el planteamiento y solución de un problema matemático. No estaría reñida la poesía con la razón, a condición de no rehuir el *encarnamiento* (por razones comprensibles no utilizo el término encarnación) en el hombre: en su carne, primordialmente, y en su tiempo y memoria, en sus anhelos y pasiones, en su realidad y su deseo, en las cosas que le rodean y conforman su biografía y su realidad cotidiana, en las inquietudes de cada día. Como dice Antonio Parra, «el hombre es más que Razón, o más bien es Razón envuelta en emoción, en sentimientos. Esa mezcla es la que lo hace hombre»[84]. Y el poeta, ante todo, es hombre. Más contundente resulta Novalis: «el filósofo sería finalmente también el poeta interior —y así todo lo real sería absolutamente poético»[85].

Conocimiento y emoción pueden conformar el hecho poético. En el fondo, como dice el *Libro del Tao,* en el Uno está todo: somos percepción, sentimiento, conducta e inteligencia a un tiempo. En el Uno está la belleza, y la bondad, y la verdad.

Concedamos, entonces, que hay que cuidar la dosis de racionalidad de la poesía a fin de no convertirla en un discurso filosófico. Ocurre lo mismo con la erudición. O con la ironía, según advierte Rilke en sus *Cartas a un joven poeta*[86]; aunque preciso es diferenciar la ironía que implica desapego o superioridad (sin duda es esta la que Rilke rechaza) de la ironía comprensiva y compasiva, la que rebaja nuestro egoísmo, nos pone a cubierto de las vanas glorias del mundo y procura una comprensión cálida del ser humano y sus manifestaciones. Hay que saber administrarla, de todos modos.

Hay poetas que han evolucionado de un modo de decir a otro. El más ejemplar y variado de todos ellos es, a mi juicio, el portugués Fernando Pessoa, que se inventó un nombre distinto (al que llamó *heterónimo)* para cada uno de sus estilos o períodos poéticos. Etimológicamente, *heterónimo* quiere decir *otro nombre.* De todos ellos, el más reflexivo, o el más metido a filósofo, es Coelho Pacheco.

* * *

Inspirándose en la fenomenología de Merleau-Ponty, J.-Claude Coquet[87] opondrá *la razón a la pasión,* atribuyendo *la razón al sujeto* y *la pasión al no-sujeto.* Para simplificar esta oposición, llamaré *sujeto racional* al sujeto dotado de juicio, que asume e interpreta los actos; y *sujeto pasional* al privado de juicio, sometido al instinto, circunscrito al cuerpo, que no asume sus actos ni es capaz de interpretarlos. Suele la poesía decir *yo* cuando se expresa el sujeto racional; suele acudir a *simulacros* (mis ojos, mi corazón...) cuando habla del yo pasional. Son innumerables los poemas en los que se muestra esta oposición entre *razón y pasión.* Uno de ellos, en particular, se me ha grabado en la memoria a fuerza de comentarlo: el poema de Verlaine que comienza con un verso sencillo y gramaticalmente incorrecto (sencillez e incorrección formal no extrañan en este poeta). Este es el poema:

Llora en mi corazón
como llueve en la ciudad.
¿Qué es esta languidez
que el corazón me invade?

Dulce son de la lluvia
en la tierra y tejados.
¡Al corazón hastiado,
oh, el canto de la lluvia!

Y llora sin razón
en el corazón rasgado.
¿No hay ninguna traición?
El duelo es sin razón.

Y es el peor penar
el no saber por qué,
sin odio y sin amor,
el corazón se apena.

Si hubiese dicho Verlaine *llora mi corazón* (el corazón es el simulacro del yo pasional) no nos habría chocado tanto. Pero Verlaine convierte en impersonal el verbo *llorar.* ¿Con qué motivo? Para mí, la respuesta es clara: para colocar su llanto en el mismo plano afectivo en el que coloca a la lluvia *(llora / llueve)*. ¡La lluvia, consoladora del yo!

El sujeto racional y el sujeto pasional están claramente diferenciados. El sujeto racional advierte la situación del corazón, se pregunta por las razones del llanto del corazón, indaga en ellas. Pero no encuentra una respuesta convicente y concluye que el no hallarla (no hallar traiciones, ni odio ni amor) constituye el mayor pesar. No hay razones que expliquen el llanto del corazón. Los psicólogos podrán pensar que se trata de un estado de melancolía crónica o temporalmente prolongada.

Capítulo II

# El diálogo con las cosas. Asociaciones

## 1. El poeta es un ser simpático: recibe y da

> Un día, conoció a una muchachita y los dos sonrieron como solo saben sonreír los niños y la flor del almendro.
>
> Blas de Otero[88]

> Ningún sultán es más feliz que yo,
> ningún mendigo más triste.
>
> Omar Jayyan

> Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
>
> Virgilio *(Eneida,* I, 462)

En el capítulo anterior he intentado explicar cómo pasamos del percibir al sentir y al pensar. Dando un paso más, diré que los sentimientos despiertan en nuestro ser reacciones de mayor o menor intensidad que pueden provocar respuestas físicas en nuestro cuerpo, también de mayor o menor intensidad: sonrisa, risa, lágrimas, distensión, rasgos faciales de pena, de angustia, o de disgusto... Me detengo en las lágrimas: lágrimas de tristeza, lágrimas de alegría provocadas estas últimas por la gratitud, el encuentro feliz e inesperado, la emoción que provoca la belleza de un espectáculo inusual. A par-

tir de una cierta edad, solemos llorar más de alegría que de tristeza. En multitud de ocasiones, las cosas tristes de la vida nos dejan anonadados, como si hubiéramos recibido un mazazo, pero no nos hacen llorar. En otras, sí acuden las lágrimas a nuestros ojos. Congratulémonos: son lágrimas benéficas. Nos ayudan a descargar la tensión y aligerar el abatimiento. Son lágrimas consoladoras y curativas.

Es bueno llorar. El llanto es un acto poético justo por dar salida a nuestro yo oculto. Pero también debemos colaborar para evitar, en la medida de nuestras posibilidades, las razones que nos llevan al llanto, si estas son negativas, y, por desgracia, el mundo que nos rodea proporciona sobradas razones para el descontento. A Samuel Beckett, el gran dramaturgo del siglo XX, le preguntó un periodista por qué era un pesimista irredento. Beckett respondió: deme usted razones para el optimismo. Debo decir que soy un lector entusiasta de la obra de Samuel Beckett. Pese a ello, me gusta pensar que no todo es tan negro como él lo pinta. Aunque me equivoque. Hay también muchas razones para el disfrute y gozo de los sentidos y del alma.

Podemos llorar también con percepciones positivas, como acabo de decir. Un día vi llorar a mi mujer al contemplar la Laguna Negra, de Soria. Era un día con nieve en los árboles y en los senderos, lo que nos obligaba a caminar con precaución, con la mirada puesta en el suelo. El bosque parecía dormir aterido por el frío. De pronto, al alzar la vista, apareció la laguna en el aire ceniciento del entorno. En su superficie oscura se reflejaban las nubes y los árboles blancos, doblando cielo y monte en el espejo de sus aguas. Era un espectáculo insólito, vibrante, de ensueño, de los que le dejan a uno mudo y atónito. Entonces la vi llorar. En otra ocasión, vi como se le saltaban incontenibles las lágrimas a una señora en un concierto de la Filarmónica de Berlín. Cuando la Filarmónica arrancó con la fuerza de las trompas a las que les respondieron las trompetas y finalmente la orquesta, compacta y vibrante de todos sus instrumentos, detenidos en seco en la cumbre de su volumen eufórico, se le saltaron las lágrimas. Escuchábamos la *Cuarta sinfonía* de Tchaikovski. Las lágrimas partían de una percepción, visual en el primer caso y auditiva en el segundo; en el primer caso, las provocó un espectáculo de la naturaleza; en el segundo, una obra humana. La emoción experimentada por esas percepciones de intensa complacencia desencadenó el llanto, y este elevó a un grado excelso la emoción.

Hablando de llantos incontenibles no puedo olvidar las lágrimas copiosas derramadas por Eneas en el primer libro de la *Eneida.* Vir-

gilio las dejó correr con un nudo en la garganta, pues no me cabe la menor duda de que también él debió derramarlas conmovido mientras escribía las desgracias a las que estaba sometiendo a su héroe. De sus hexámetros lacrimosos resalto el más celebrado y comentado: «Sunt lacrimae rerum et menten mortalia tangunt» *(Eneida,* I, v. 462). *Lágrimas son de las cosas y lo mortal nos toca el alma.* Muchas otras traducciones se han dado de este verso. Y algunas interpretaciones. Veamos su *situación.* Eneas, el príncipe troyano que escapó del incendio de su ciudad, ha llegado maltrecho a las costas de Cartago tras sufrir los embates furibundos de las olas decretados por Eolo y Poseidón a instancias de la insidiosa Juno. Pasea por la ciudad y advierte la construcción de un gran templo en el que están pintadas las hazañas de la guerra de Troya, los cuerpos arrastrados de Héctor y Troilo, las murallas queridas, los caballos enloquecidos, las lanzas, los despojos por el suelo, la sangre amasada con el polvo... No hay duda de que en esta pintura, en cuanto representa, hay lágrimas y gritos de dolor y desesperación. Puede igualmente, y a un tiempo, que sean también las lágrimas de Eneas la respuesta a los desastres que está contemplando, a los héroes amigos, entre los que llega incluso a reconocer su propia figura. Corroboran esta versión los hexámetros, copiosos de llanto, pues nunca llora tanto el héroe virgiliano como en esta página de la *Eneida* en la que el poeta pone de relieve el inconmesurable dolor de Troya. Dice a continuación el texto: «[Eneas] alimenta su ánimo en la pintura vana; gime abundantemente y con largo río baña el rostro». En definitiva: hay llanto en las *cosas* de Troya y lo hay abundante en los ojos de Eneas que las contempla.

En el concierto de la Filarmónica de Berlín —si me es permitido continuar con este ejemplo—, observé en particular como la música parecía discurrir por todo el cuerpo del director, por sus manos y por su gesto. Me gusta contemplar a los directores y solistas en las retransmisiones musicales. Es frecuente verlos transformarse a lo largo del concierto. Claudio Abbado sería el ejemplo más notorio de estas transformaciones. Cuando, siguiendo su compás, la orquesta acaba apoteósicamente la obra, a Claudio Abbado, transformado física y psíquicamente, le cuesta recomponer su rostro y su mente para dar paso a los aplausos del público. A Gianandrea Noseda (que en la ocasión que ahora refiero era el que guiaba la Filarmónica de Berlín), una sensación de inusitado y creciente bienestar parecía inundarlo progresivamente. Formaba un todo con los músicos, un todo con la música de la *Cuarta sinfonía* del compositor ruso. Daba

y recibía. Director e intérpretes parecían sumidos en una borrachera de sonidos y vibraciones que se volcaban en la sala. Al terminar la obra, Gianandrea Noseda no sabía cómo dar las gracias. Todos, incluido el público con su silencio extasiado, habían colaborado en la creación de aquella maravillosa actuación. Fue entonces cuando Noseda, antes de abandonar definitivamente el escenario, tuvo un gesto que me conmovió profundamente: bajó los labios al atril, tomó en sus manos la partitura y la besó. Retengo ese gesto que, a mi entender, venía a significar: no nos olvidemos de Tchaikovski, gracias a él ha sido posible disfrutar de tanta belleza. Aplaudámoslo a él. Con aquel gesto, Tchaikovski se hacía presencia viva en nuestros afectos ebrios de sus melodías.

Un caso parecido me llenó de entusiasmo. En diciembre de 2014, contemplé la retransmisión televisada de las *Variaciones Goldberg,* de J. S. Bach, en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. La pianista Zhu Xiao Mei interpretó al piano, una tras otra, las treinta variaciones. Cuando entre inacabables aplausos recibió un ramo de flores, Xiao Mei, con todo el ritual chino de salutaciones, caminó por la girola, tras el altar mayor de la iglesia. Allí, bajo una lápida de bronce, reposan los restos de Bach. La pianista, en un gesto de comprensible reconocimiento, depositó el ramo en la losa de la tumba. Imagino que diría en su interior: sin él, lo que acabáis de oír no existiría. Démosle a él los aplausos y las flores. Podríamos seguir citando casos en los que los gestos de reconocimiento ante la belleza del mundo y de las obras de los hombres nos dejan al borde de las lágrimas. Hablando de Bach, permitidme mencionar a Pau Casals. Varios años de convivencia con el genio de Bach le llevó a Casals el estudio, nota a nota, compás a compás, de las *Suites para violonchelo,* consideradas hasta entonces, sobre poco más o menos, unos ejercicios metódicos. Cuando a Pau Casals alguien le recordó la deuda que Bach tenía con él, el intérprete corrigió de inmediato: inmensamente mayor es mi deuda con Bach, él me ha transformado. Todos estos gestos, a los que podéis añadir los vuestros, son gestos poéticos.

Bach transforma. No solo a Casals. Bach, con su honda e intensa poesía —término que emplea Casals aplicado al compositor[89]—, con su poesía hecha música ha transformado a cuantos nos hemos acercado a él. *La transformación:* un paso más en el camino hacia la poesía. Es decir: las percepciones y sensaciones surgidas del arte en general, y de la poesía en particular, nos hacen distintos de como éramos antes de experimentarlas. Pongo un ejemplo material: su-

pongamos que en nuestro cuerpo penetra una partícula y que esta se agranda de modo visible. No podremos negar que esa partícula ha transformado nuestro aspecto físico. Es de suponer que los estímulos que recibimos de un objeto artístico no son tan pesados; pero no por eso dejan de penetrarnos y, consecuentemente, de transformarnos. En una de las reuniones que suelo celebrar para ver-oír música instrumental con o sin coros y solistas, una amiga, Sari, exclamó con una sinceridad a flor de piel: «cuando, después de oír esta música» —escuchábamos en aquel momento la *Pasión según san Mateo,* de J. S. Bach, de nuevo Bach—, «salga de aquí, seré otra». Sari llevaba razón. La Sari que saldría de aquel concierto, era la Sari de antes, más —dentro de su alma— el bienestar que le produjo la música, es decir, más las transformaciones que en su sensibilidad había producido la música.

Recuerdo, a este propósito, la sencilla y profunda frase de reconocimiento que tuvo el poeta y dramaturgo de la primera mitad del siglo XX, Paul Claudel, tras la lectura de uno de los poetas más innovadores y rebeldes de finales del siglo XIX, Arthur Rimbaud. «Otros poetas me han instruido, Rimbaud me ha construido» —dijo Claudel[90].

Hasta no hace mucho tiempo, algunos podíamos pensar que el arte, la poesía en concreto, afectaba únicamente a nuestra parte espiritual. Sí, afecta a nuestra parte espiritual, pero afecta igualmente a nuestra parte física, es decir, a nuestro cuerpo. Nadie puede, en estos momentos, negar la interacción del cuerpo y el espíritu. Es algo ya admitido hasta por los más escépticos. En la actualidad, disciplinas como la química y la física cuánticas han abierto vías profundas para comprender cómo actúan en nosotros la poesía y las otras artes. Por ello, me parece de interés, para la comprensión de los fenómenos poéticos, detenerme un poco en las consideraciones de la ciencia. Según la química y la física cuánticas, es incuestionable: a) que todos los cuerpos son porosos y que todos están llenos de vacíos, incluso los de mayor densidad, como el diamante, aunque nuestros sentidos no puedan percibir esos vacíos; b) que estos vacíos posibilitan el paso o viaje de partículas por ellos en el interior de la molécula, y los viajes de las partículas por los espacios de otros cuerpos próximos; c) que, virtualmente, estos viajes son infinitos, si tenemos en cuenta que, a las tres dimensiones espaciales que conocemos (de derecha a izquierda, de arriba abajo, de delante hacia atrás, y a la dimensión *tiempo* —después de Einstein—), la física cuántica añade siete nuevas dimensiones o vías para estos viajes. Los cuerpos, por

estas razones tan convincentes, están en un continuo hacerse, en constante transformación. Esa es la explicación del famoso principio de la *indeterminación,* según el cual nada está determinado, definido, acabado. Esto es algo asombroso, aunque no lleguemos a entenderlo en su totalidad.

Aplicando estas consideraciones a nuestro tema podemos decir que entre un sujeto y un objeto se pueden producir muchos y variados viajes y encuentros; que estos viajes y encuentros son posibles porque los objetos que pueblan el mundo (entre ellos los textos poéticos) son porosos, y el sujeto que los percibe, de no negarse al encuentro, también lo es. Se me objetará que un poema es siempre, invariablemente, el mismo poema, lo que es cierto si consideramos el poema en su aspecto gráfico (sus letras siguen siendo las mismas). Pero el poema, como cualquier objeto, tiene un *contexto* histórico, su *situación* (véase cap. I. 2), es decir, un espacio y un tiempo siempre en continuo cambio. Y este espacio y tiempo sí entran en el poema y viajan por él. Por otro lado, nosotros, los lectores, estamos inmersos en una situación aún más compleja, ya que, además del contexto espacio-temporal en el que nos encontramos, tenemos un contexto personal conformado por el pequeño mundo que nos rodea (amigos, familia, trabajo, estado físico y moral, etc.) en el momento de la lectura. Por ello, podemos concluir que tanto los textos poéticos como los lectores, pese a los rasgos que nos identifican de modo permanente, somos diversos, cambiantes y transformables.

De lo dicho es fácil deducir que el número de lecturas de un mismo texto es ilimitado. Y no solo porque el número potencial de lectores de un poema sea ilimitado, sino porque cada uno de nosotros, en razón de estos viajes constantes de las partículas que nos van cambiando, según tiempos y lugares, cada uno de nosotros puede generar un número ilimitado de lecturas de un «mismo» texto. En ningún caso quiero ir más allá de lo que sea científicamente probable[91].

Cuanto mayor y más perfeccionado sea nuestro ser perceptivo y sensitivo, mayor será la simpatía que experimentaremos con el objeto. La palabra *simpatía,* de origen griego —*syn,* «con, en compañía, hacia», y *pathos,* «sentimiento, pasión»— significa *sentir con el otro.* Dicen que, en el mundo árabe, cuando alguien le pregunta a otro cómo está, este último responde: «Si tú bien, yo bien». En este sentido utilizo la palabra *simpatía* en estas páginas. Sentir alegría con el amigo que ves alegre es un acto de simpatía; como lo es compartir las penas y las tristezas con el triste y apenado. Sufrir con el que sufre, alegrarse con quien está alegre: ese es el hombre simpático. Y el

poeta es por naturaleza un ser simpático. Su área de simpatía es muy extensa: puede sentir como suyo lo que les ocurre a los seres humanos, y lo que les ocurre a los animales, y a las plantas, e incluso a las piedras, que la tradición pone como ejemplo de seres no sintientes y sin vida. Pero ¿quién no se ha conmovido ante un atardecer, ante un desfiladero rocoso, ante el color que va tomando la montaña al contacto con los primeros rayos de sol de la mañana...? Si nos han conmovido estos y otros muchos espectáculos, si hemos respondido gozosamente a los impactos de la naturaleza es *porque sentimos con* ella, porque *somos seres simpáticos.* Y si somos seres simpáticos somos poetas. Así de sencillo. Y... todos somos poetas. No lo olvidemos.

El sentimiento poético no es solo *receptor* (sentir para uno mismo); es igualmente un sentimiento *que se proyecta hacia* el mundo (sentir para los otros). No nos quepa la menor duda: nuestra presencia en el mundo es una presencia dinámica. Y el sentimiento poético es la expresión de nuestro ser *en, para y con* el mundo. A mayor simpatía poética —unamos ya estos dos términos—, mayor será nuestro acercamiento a las cosas. Paul Valéry, un poeta agnóstico y un tanto metafísico, afirmaba, en su Introducción a *El cementerio marino* («Variedad II»), que nunca se podía decir que un poema estuviera acabado, perfecto (perfecto significa precisamente acabado), precisando que él, como poeta, lo entregaba a la imprenta por cansancio u otras razones. El poema siempre es *perfectible.* Y añadía que la perfección del poema corre parejas con la perfección del poeta. De esto cabe deducir, entre otras cosas, que la poesía es un compromiso social, un compromiso ético y estético con el mundo en el que nos encontramos.

Comprendo y admito la poesía *pura.* Contrariamente a lo que se piensa, esta poesía no está exenta de compromiso con el mundo. ¿Cómo puede dejar de ser comprometida la expresión de la belleza, aunque esta aspire a la pureza? Dostoievski dejó a la posteridad esta máxima repetida por activa y por pasiva: «la belleza salvará al mundo». Aquellos *puristas* ya lejanos (Mallarmé, Valéry, Guillén) sabían que escribían para unos pocos. Y no les importaba. Quizá no llegase su poesía al público no iniciado. Pero ahí quedaba, como fermento que había de informar a los propios poetas y hacer evolucionar el decir creador. Lo que no puedo admitir es que, en nombre del purismo, se ataque a los poetas comprometidos y simpáticos con su tiempo, con los sufrimientos de la gente, con la injusticia del hombre con el hombre. No tengo ningún reparo en romper una lanza por la poesía social, incluso por la poesía política, tan menospreciada a veces. Me es particularmente grata la poesía de algunas poetas

como Ángela Figueroa Aymerich o Violeta Parra, más conocida esta última por andar en voz de canciones:

> [...] yo canto la diferencia
> que hay de lo cierto a lo falso.
> De lo contrario no canto[92].

Poesía social. Sí. Con una condición: que quienes practican esta poesía —vaya Vicente Medina como divisa—, además de seres simpáticos a todas luces, sean realmente poetas por la transfiguración del lenguaje. Sin este toque de gracia, la llamada poesía social o política, no pasa de ser un panfleto prosaico.

Como conclusión de este epígrafe podría decir que si un objeto —la belleza de un paisaje, un cuadro de Van Gogh, el *Cántico espiritual* y miles de objetos que pueblan nuestro mundo—, nos transforman en seres mejores, en mejores personas, nuestra irradiación en el mundo será positiva. Un dicho muy viejo de la psicología asegura que el bien es por su propia naturaleza expansivo, es decir, tiende a salir de sí mismo para extenderse a los demás. Hemos llegado a un estadio esencial en nuestro recorrido por los campos de la poesía: a sentir con el otro y a pasarle al otro nuestro propio sentir.

## 2. De la simpatía a la amistad y a la hermandad con las cosas

> La luz del amanecer y yo
> solíamos salir al encuentro uno del otro...
>
> Hölderlin[93]

> De tu alentar al alentar del chopo
> corría una hermandad...
>
> Cernuda[94]

La simpatía se concreta en actitudes y convicciones que pueden ir del reconocimiento a la hermandad, pasando por la compañía, la solidaridad, la relación de igualdad, la amistad.

En estos versos de Masahide

> Me voy cual ave
> y soy como la luna
> del agua amigo[95].

se expresan dos sentimientos: la igualdad del poeta con el ave y la luna, y la amistad del poeta y la luna con el agua. Estos versos tan sencillos están diciendo esas relaciones tan humanas.

Más sutil e impreciso se muestra el maestro Basho en el poema siguiente:

> ¿Por qué será
> que envejezco este otoño?
> Van aves por las nubes[96].

El poeta sitúa el paso de sus años en el otoño, sugiriendo con ello una relación de simpatía y nostalgia con la estación del año en la que los árboles amarillean y pierden sus hojas. Con ello, el espacio se llena de melancolía y decaimiento. Finalmente, en el último verso, desconectado sintácticamente de los dos anteriores, el poeta anota el vuelo sin calificativos de las aves por las nubes. El otoño, el paso de las aves suscitan su resignada pregunta: *¿por qué envejezco?* Es una interpretación posible. En otra lectura, se diría que al poeta el otoño le sugiere la pregunta y que, en el último verso, encuentra la respuesta en una percepción visual *(pasan aves por las nubes)*. Todo, en definitiva, es pasar, transitar a otro espacio y a otro tiempo. Como el otoño. Como las aves. Como las nubes.He dicho que el sentimiento poético nos hace cercanas las cosas, las coloca a nuestro nivel. El poeta no comparte la arrogancia de algunos humanos. El poeta sabe ponerse al nivel de las cosas. No tiene complejos de superioridad. No mira desde arriba. Tampoco desde abajo. Mira a la misma altura de las cosas. A la verdadera altura humana. No se considera superior a los seres que encuentra en su camino: un perro, un niño, un mendigo...

En el siglo XIII apareció por nuestro breve mundo un poeta de inmensa y contagiosa simpatía: Francisco de Asís. Me gusta llamarle así, sin anteponerle el san. Quiero ver con ello al Francisco hombre, plenamente humano, y tanto más humano cuanto más poeta. Francisco de Asís, amado por creyentes de cualquier credo y por no creyentes, es un ejemplo universal. Su corta vida la divide él mismo en dos partes: antes y después de recibir la luz que lo transformó en otro hombre. Siguiendo a sus primeros biógrafos, me imagino a Francisco como un joven de una alegría desbordante. Dicen que de él se prendaban las damas de Asís, incluidas las damas de la nobleza, pese a que Francisco pertenecía a la naciente burguesía. Le gustaban el canto y los placeres de la noche. Le gustaba el lujo en el vestir, cosa que podía permitirse, ya que su padre era el mayor comerciante de paños de la ciudad. Le gustaban los torneos y... la guerra.

En aquel entonces, final del siglo XII e inicios del siglo XIII, la ciudad de Asís, bajo la tutela del emperador, era enemiga acérrima de la ciudad de Perusa, cobijada al amparo del papa. Francisco luchó como soldado contra el ejército de Perugia. Por desgracia, los de Asís perdieron la batalla y Francisco fue hecho prisionero. ¿Por desgracia o por suerte? En la cárcel debió de meditar sobre el sentido de su vida. Un buen día, a la salida de la cárcel, un mendigo le pidió una limosna y Francisco se la negó. Pero dio en reflexionar, como en la cárcel, y volvió sobre sus pasos; encontró al mendigo y le ofreció todo cuanto llevaba. Lo mismo le ocurrió con un leproso. De rechazarlo, inicialmente, se convirtió muy pronto en curador de leprosos. Otro día, su padre lo envió al mercado de la ciudad cercana para que vendiera unos tejidos. Cuando los vendió, entregó el dinero de la venta a los mendigos. Camino de Asís, cantaba de gozo, cuando advirtió que iba a caballo. Volvió al mercado y vendió también el caballo.

Como es de suponer, el padre no aprobaba este despilfarro hecho a su cuenta. La cosa llegó a tal extremo que lo encerró en el sótano de la casa. Llamó al potestad de Asís —algo así como el gobernador y alcalde de la ciudad—, pues a él le tocaba tomar medidas en el asunto, ya que Francisco podía ser una fuente de contagio para la población debido a su acercamiento a los leprosos. Llamó igualmente al obispo, alegando que Francisco lo hacía por amor a Dios. En presencia de estos dos magnates, el padre acusó al hijo de robarle su hacienda. Una escena magnífica, de una teatralidad sin precedentes, tuvo entonces lugar. Francisco sacó de sus bolsillos el dinero que llevaba y lo arrojó a los pies de su padre. Luego se desnudó y le entregó toda su ropa. Francisco, desnudo, no podía entregarle más. Fue un *striptease* de gran teatralidad, como digo. En ese momento, el obispo se acercó a Francisco para cubrirlo con su manto. Ya nada le debía a su padre.

El caso corrió de boca en boca entre los habitantes de Asís y de sus alrededores. Algunos amigos de Francisco hicieron como él, vendieron todas sus posesiones y dieron el dinero a los pobres. Y después, ¿qué pasó?, me preguntaréis. Pues se vistieron con una túnica y una soga en la cintura, con la misma vestimenta que los pobres campesinos de la región, y salieron a recorrer los caminos cantando. Cantando. En estos primeros tiempos aceptaron la ayuda de los buenos benedictinos de Asís, que les dejaron una iglesia minúscula, la Porciúncula, en el valle, y unas cuevas de ermitaños en lo alto del monte Subasio. Si en la ciudad se encontraron con los pobres y los soldados, en las cumbres del Subasio vivieron rodeados de la naturaleza espléndida y silente, con un cielo poblado de estrellas casi al

alcance de las manos. Así empezó la nueva vida. En ella, Francisco y sus seguidores le dieron la vuelta a la tortilla, como vulgarmente se dice. De ser rico, se convirtió en el más pobre de los pobres —lo apodaron *il poverello,* el pobrecillo—; de guerrero belicoso, en el gran pacifista que conocemos; y de cantor de los placeres juveniles, en cantor y poeta de la naturaleza. Más que como a amigas, su simpatía y diálogo sincero con todo lo creado le hizo considerar a las cosas como... *hermanas.* No sé si Francisco de Asís, además de patrón de Italia, de los pacifistas y de los ecologistas, es también patrón de los poetas. Merecería serlo. Con permiso de Orfeo.

Fue Francisco un gran poeta, no solo por lo que escribió, sino por cómo sintió. De sus poemas se conserva el llamado *Himno del Sol* o *Cántico de las criaturas,* en el que se dirige a las cosas llamándolas muy sincera y sentidamente *hermanas.* A Francisco, desde entonces, lo han representado innumerables artistas y poetas cristianos y no cristianos. Cito solo a dos de ellos: Rubén Darío y León Felipe. En *Los motivos del lobo,* Rubén Darío poetiza una leyenda conmovedora del *mínimo y dulce Francisco de Asís.* Del *Cántico de las criaturas*[97], poema escrito por Francisco en el italiano del siglo XIII, León Felipe ofrece la más bella de las versiones. He aquí solo las estrofas iniciales.

> Loado seas por toda criatura, mi Señor,
> y en especial loado por el hermano sol,
> que alumbra, y abre el día, y es bello en su esplendor,
> y lleva por los cielos noticia de su autor.
> Y por la hermana luna, de blanca luz menor,
> y las estrellas claras, que tu poder creó,
> tan limpias, tan hermosas, tan vivas como son,
> y brillan en los cielos: ¡loado, mi Señor!
> Y por la hermana agua, preciosa en su candor,
> que es útil, casta, humilde: ¡loado, mi Señor!
> Por el hermano fuego, que alumbra al irse el sol,
> y es fuerte, hermoso, alegre: ¡loado mi Señor!
> Y por la hermana tierra, que es toda bendición,
> la hermana madre tierra, que da en toda ocasión
> las hierbas y los frutos y flores de color,
> y nos sustenta y rige: ¡loado, mi Señor!

Con su canto y el canto de su vida, Francisco, el simpático Francisco de Asís, aboga por la fraternidad universal. La hermandad de todos los seres animados e inanimados, de los más ínfimos a los más excelsos: desde el agua humilde hasta el mundo inconmensurable de

astros y galaxias. Hermandad cósmica. El Dante, en justa y emocionada recompensa, lo compara con el astro rey que surge por oriente:

> Quien de este lugar tenga palabra
> no diga Asís, que dirá corto,
> *diga oriente si hablar quiere acertado*[98].

Francisco da un paso gigantesco al convertir la simpatía en *hermandad.* Tomás de Celano, un fraile que lo conoció en vida, nos da cuenta de su sentir poético en la biografía que escribió sobre él a pocos años de su muerte. Escribe Celano:

> ¿Quién podría explicar la *alegre dilatación de su espíritu* provocada por la belleza de las flores, por la contemplación de la galanura de sus formas y la aspiración de la fragancia de sus aromas? [...] Cuando encontraba flores, les hablaba... Y lo mismo hacía con las mieses y las viñas, con las piedras y las selvas, y con todo lo bello de los campos, las aguas de las fuentes, la frondosidad de los huertos, la tierra y el fuego, el aire y el viento, invitándolos con ingenua pureza al amor divino y a una gustosa fidelidad. En fin, a todas las criaturas las llamaba hermanas... y con *la agudeza de su corazón penetraba,* de modo eminente y desconocido a los demás, *los secretos* de la naturaleza[99].

«Con la agudeza de su corazón... penetraba los secretos de la naturaleza». No cabe explicación más redonda del acto poético.

## 3. Conversar con las cosas

> Acércate a los árboles, verás
> y podrás escuchar que no existe un silencio
> *más poblado de voces.*
>
> Sánchez Robayna[100]

> Dichoso el que sabe escuchar el lenguaje
> de la flor y de las cosas calladas.
>
> Baudelaire

En la relación de amistad y hermandad, el diálogo es inevitable, como acabamos de ver en el comportamiento de Francisco de Asís. Hay una frase que me llamó poderosamente la atención la primera

vez que la escuché. No sé quién la pronunció en aquella ocasión. El caso es que yo la cito siempre que viene a cuento. Esta es la frase: «La gente habla de las cosas, los poetas hablan con las cosas». He aquí otro ejemplo del maestro Matsuo Basho:

Muévete, tumba,
oye en mis quejas
el viento de otoño[101].

Un aire triste invade al poeta. En su breve decir, Basho enlaza *la tumba* con sus *quejas* y el *otoño*. El maestro Basho nos recuerda en este diminuto poema algo esencial que a veces echamos en olvido: que, para establecer un verdadero diálogo, los interlocutores han de saber escuchar. Eso le pide a la *tumba,* inmóvil y muda. Esa es la condición de todo conversar. En la vida nos habremos encontrado probablemente con alguna de esas personas que hablan y no escuchan al otro. Los poetas no son así. Los poetas saben escuchar. Por eso a muchos de ellos les gusta el silencio, *el silencio elocuente* que nos lleva a escuchar lo que nos dicen las cosas calladas y nuestras voces interiores, lo que dicen una sonrisa, una mirada, una lágrima. A veces, en la quietud de la noche, el canto de un pájaro o el ruido apagado de la ciudad parecen como si subrayaran el silencio, lo hicieran palpable. En otras ocasiones, el silencio implora o incluso grita, como ya advirtió el orador latino: «cum tacent clamant» («cuando callan, gritan»)[102].

Son muchos los poetas que han puesto su oído atento al latir, aparentemente silencioso, de las cosas y han sabido hablar con ellas. Seleccionaré en este epígrafe los versos de uno de ellos que, con el paso de los años, me conmueve especialmente en su honda sencillez. Estoy pensando en Antonio Machado y en el poema que dedica a un *olmo seco* en la ribera del Duero, en Soria (incluido en su libro *Campos de Castilla).* Lo cito por entero. En sus distintas partes se muestra, de modo progresivo, cuanto hasta ahora he venido diciendo en estos dos primeros capítulos.

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento

le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
*antes que el río hasta la mar te empuje*
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Me imagino a don Antonio, como le llamaban en Soria la gente y los alumnos del instituto del que era profesor, me lo imagino a solas con sus pensamientos, acompañado por la naturaleza que rodea la ciudad, en sus frecuentes paseos a orillas del río Duero. Oye el discurrir del agua; el olor de la hierba tierna le entra con la respiración; lo observa todo con ternura y melancolía. De pronto, acapara sus sentidos un olmo añoso, seco, aunque no enteramente. El poeta lo observa con detenimiento y advierte jubiloso que unas «hojas verdes le han salido». Le llaman poderosamente la atención, le conmueven esas hojas verdes. Se acerca al árbol y pasea su vista por todos sus rincones. Don Antonio no es un poeta despistado cuando se detiene en un ser poético. Lo contempla y se identifica con él. Su meditación penetra muy hondo en la historia del olmo.

La primera parte del poema es descriptiva. Con mirada de pintor atento va captando los detalles del olmo y sus colores: «hojas

verdes, musgo amarillento, corteza blanquecina, pardos ruiseñores, telas grises»; una hendidura grande y negra le hace deducir que ha sido «herido por el rayo»; advierte la otra «mitad podrida, las hormigas» que trepan por él, las «telas de las arañas...». Dista mucho este encuentro de Antonio Machado con el olmo de la descripción del biólogo o del retrato del fotógrafo. Aunque el biólogo o el fotógrafo hubieran captado todo esto, la ordenación de los objetos en el texto, la selección de sus cualidades, su disposición gradual, su exposición en versos regulares, la elección léxica apropiada y sus combinaciones sintagmáticas y frásticas; las anticipaciones sobre los posibles destinos futuros que lo esperan al olmo (ser derribado por el leñador, ser convertido en objeto útil por un carpintero, ser destinado al fuego, ser descuajado por un torbellino y empujado río abajo), todos ellos de menor prestancia que su existencia junto a las aguas del río —esa ha sido su vida—, y... su música, no son ya anotaciones propias de un fotógrafo o de un biólogo. Don Antonio siente la pena del olmo, y como poeta habitado de naturaleza y cantos, no puede por menos de entristecerse con la suerte que lo espera al compararlo con los *álamos cantores...* habitados de *pardos ruiseñores*. Este mirar al árbol en la memoria de su pasado, en su lastimado ser presente y en su futuro incierto e inquietante, habría bastado para hacer de este sencillo y sentido poema uno de los más bellos de la poesía castellana. Pero no se queda ahí el poeta. La simpatía tan intensa que siente por el árbol hace que, de modo inevitable, pase de la reflexión al diálogo.

Dejándose llevar espontáneamente por la simpatía, don Antonio se pone a hablar con el olmo. De tú a tú. En un mismo plano de igualdad. Desde este plano, le hace un regalo al olmo antes de que se cumpla su destino final, el mejor regalo que podía hacerle un poeta: cantarlo en sus versos. Qué orgullosos nos sentiríamos si don Antonio nos hubiera cantado en uno de sus poemas o, por lo menos, nos lo hubiera dedicado y, en este momento, cuando los lectores abriesen su poesía, toparan con nuestro nombre en una de sus páginas. Pues bien, el poeta no solo le dedica el poema al olmo en el título, sino que conversa con él. De igual a igual. De corazón a corazón:

Olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.

Muchos poetas podrían haber acabado ahí este retrato. Pero don Antonio va más allá. Simpatiza tanto con el olmo, lo hace tan cerca-

no de sí, que en él ve reflejada su propia imagen. Como al olmo, también a él le gustaría que le brotasen unas hojas verdes, con verde de vida, ilusión y esperanza. Es lo que dice de modo luminoso y autocompasivo en el cierre del poema:

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera.

Son estos tres versos finales, que me recuerdan una declaración similar de Hölderlin[103], como una confesión que don Antonio dirige no se sabe bien a quién ni adónde: ¿al viento de la tarde, a nosotros lectores del poema, a sí mismo? En mi opinión, el poeta se los está recitando, en primer lugar, al olmo, confidente de sus paseos a orillas del Duero. Sí. A todos nos hubiera gustado verles florecer de vida y versos nuevos. Ese sería el milagro que nos habría gustado que le ocurriera a nuestro entrañable poeta[104].Todos los renaceres a la vida son posibles en los milagros de la primavera.

Don Antonio, agnóstico y librepensador, murió tan pobre, y tan joven como «el mínimo y dulce Francisco de Asís». Salió don Antonio huyendo de la muerte, con todos los que escapaban de aquella guerra que no se supo o no se quiso evitar —y todas las guerras se debería saber evitarlas—, la llamada guerra civil española de 1936-1939—, y murió unas semanas después, en tierra extraña, cerca de Perpignan, en el pueblecito costero de Colliure, a unos kilómetros de la frontera con España. En el mármol blanco de su tumba, la voz callada del poeta se deja oír en estos versos de su autorretrato:

> Cuando llegue el día del último viaje
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar
> me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
> casi desnudo como los hijos de la mar.

Fue don Antonio poeta de tierra adentro, de cordilleras de olivos en Andalucía y de páramos castellanos. Convivió con gentes del campo, gentes recias y sencillas. Por eso sorprende, con la fuerza de una premonición, que pinte su muerte con imágenes marinas, montado en ese barco sin retorno y sin más ajuar que lo puesto. Su tumba, a escasos metros del mar, nos requiere a los lectores, alumnos siempre de su magisterio. Allí nos damos cita para entregarle la flor del reconocimiento, con el aire salino en los pulmones. Parece como

si también el poeta, en momentos de ensoñadora nostalgia y de amargos recuerdos —la muerte de su joven esposa Leonor, el 1 de agosto de 1912 sería el más punzante—, hubiese buscado consuelo en el mar:

> Señor, ya me arrancaste lo que más quería;
> oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Es curioso que Rubén Darío, de quien acabo de citar sus *Motivos del lobo*, en homenaje a Francisco de Asís, cantará a don Antonio Machado por parecidas simpatías:

> Misterioso y silencioso
> iba una y otra vez.
> Su mirada era tan profunda
> que apenas se podía ver. [...]
> Las maravillas de la vida
> y del amor y del placer,
> cantaba en versos profundos
> cuyo secreto era él. [...]
> Ruego por Antonio a mis dioses;
> ellos le salven siempre. Amén[105].

## 4. Asociaciones

> Figúrate una fuente [...]
> es un espejo que anda.
>
> Blas de Otero[106]

> [...] ver en la muerte un sueño, en el ocaso
> un triste oro. Tal es la poesía
> que es inmortal y pobre...
>
> J. L. Borges[107]

Asociar es integrar, reunir lo que anda suelto, disperso, solitario. De modo inevitable y connatural, el poeta asocia una cosa con otra, establece relaciones con ellas. San Pablo decía ya que las cosas lloran con dolores de parto su separación. Entiendo que quería hablarnos

de la separación que el hombre establece o no advierte entre ellas por ignorar sus relaciones. A la mente me viene de nuevo aquel extraordinario hexámetro latino de la *Eneida* de Virgilio: «Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt...» (Son las lágrimas de las cosas y lo mortal conmueve la mente).

El poeta Rainer Maria Rilke, en su primera «Elegía a Duino», también a modo de queja, nos dirá que es extraño que los hombres «veamos tan suelto todo lo que está en relación aleteando en el espacio», es decir, que no captemos las asociaciones que abundan en la naturaleza, y que «a las rosas y otras cosas, con su especial promesa, no les demos el significado de futuro humano»[108].

A este respecto, Guillevic, uno de los poetas del pasado siglo que más he frecuentado y traducido, propone como quehacer de la poesía:

> Conocer
> las relaciones
> del interior de cada cosa
> con el exterior, con la extensión[109].

Asociar una cosa con otra, y a nosotros con ellas, es un acto amoroso. Como un abrazo. Como una comunión (común unión). Poner una cosa (o una palabra) junto a otra, sencillamente eso, ya es un modo de comunicación, pues la simple presencia —como hemos dicho— las relaciona y las define.

Uno de los lingüistas del siglo XX, de los poquísimos que han traspasado los umbrales del XXI, es Roman Jakobson[110]. Confieso que siento una especial simpatía por Jakobson, quizá porque se dedicó a temas que tenían que ver con la poesía y, con ello, convirtió la lingüística en un quehacer eminentemente humano. En uno de sus ensayos sobre el lenguaje poético nos habla de las relaciones de las cosas y las palabras. Les da el nombre de asociaciones y las clasifica en asociaciones de proximidad y asociaciones *de semejanza*.

Hay *relaciones* de proximidad cuando percibimos a un tiempo varias cosas (o los elementos y cualidades que las componen) sencillamente porque están una cerca de otra. Las relaciones de la cabeza con el cuerpo, de la nube con su color blanco, de la arena con las olas, del mar con las barcas, del árbol con sus ramas, del nido con los pájaros... constituyen ejemplos de relaciones de proximidad. Por su lado, *las relaciones de semejanza* tienen que ver con el parecido que dos cosas tienen entre sí en razón de un elemento en común a ambas.

Un ejercicio muy sencillo, propuesto por Jakobson, nos dará cuenta de estos dos tipos de asociaciones. El autor propone el término *casa*. Si de modo espontáneo proponemos un sustantivo, el que nos provoque *casa*, es posible que obtengamos una lista con estos u otros nombres: «pared, cocina, palacio, firmamento, ventana, amor, recogimiento, sosiego, chimenea», etc. Siguiendo a Jakobson, deduciremos que «pared, cocina, ventana, chimenea» tienen una relación de proximidad con *casa*, tanto es así que incluso forman parte de ella. Por su lado, «palacio, firmamento, amor, recogimiento, sosiego», tienen una relación de semejanza, por poseer un rasgo en común con *casa:* el *palacio* por ser una construcción; el *firmamento* por parecerse al techo de una inmensa casa; «el amor, el recogimiento y el sosiego» porque la casa propicia esas sensaciones.

A las asociaciones de proximidad, Jakobson las llamó *asociaciones metonímicas;* a las de semejanza, *asociaciones metafóricas*. Bueno, pues ya tenemos aquí dos palabras que tienen que ver con el lenguaje en general y con el lenguaje poético en particular, *metonimia* y *metáfora*, dos tecnicismos lingüísticos a los que no hemos de tenerles miedo[111]. Nos ayudarán a recorrer los dominios de la poesía.

No nos ha de extrañar que los poetas echen mano de estas asociaciones cuando todos nosotros, aunque en menor medida, las utilizamos incluso en nuestro uso cotidiano del idioma. Cuando empleamos expresiones usuales como, pongo por caso, «tener más paciencia que Job», estamos asociando o relacionando a *Job* con la *paciencia;* lo que nos llevaría a concluir que la lengua que utilizamos corrientemente ha ido acumulando, a lo largo del tiempo, su buena dosis de poesía. ¡Más paciencia que Job! Recordemos a Job, ese memorable patriarca de la Biblia. Para ganarle una apuesta al diablo, Dios le propuso que tentase a Job. Si Job renegaba de su creador, el diablo ganaría la apuesta. Dios estaba muy seguro de que Job nunca renegaría de él. Tras esto, Job, el ser más rico y afortunado de la tierra, lo fue perdiendo todo, por capricho de Dios, para ganarle la apuesta al diablo. ¡Bonita apuesta! Job perdió sus bienes, enfermaron sus ganados, fueron muriendo sus hijos, se cebó en él la enfermedad... hasta dejarlo tendido en una estera y llagado de lepra. Y Job lo sufrió todo con paciencia ejemplar. Ya es difícil tener «más paciencia que Job», como dice la expresión popular.

Nos dicen los expertos que en el siglo XX el lenguaje que usamos se ha ido empobreciendo. Por eso nos sorprenden a veces expresiones y términos, incluso metáforas, cuando escuchamos a las personas de edad que viven en medios rurales. «No hay como los labrie-

gos de Castilla para hablar bien», nos hacía observar Azorín. Claro que los poetas nos ganan en esto de asociar unas cosas con otras, particularmente en las asociaciones metafóricas. Esas asociaciones las toman del acervo común, de otros poetas o, por qué no, se las inventan ellos mismos («son de su propia cosecha», como decimos corrientemente con otra metáfora). El propio Job, que, pese a todo, debía de ser un gran poeta y un individuo con sentido del humor, asocia su vida con el «humo, con la hierba del campo, con un soplo...». Con estas asociaciones metafóricas Job nos quiere dar a entender que la vida es breve, tan breve como la vida de una hierba del campo, o como el humo que se eleva y desaparece en el aire...

¿Qué pretenden los poetas con las asociaciones de semejanza o *asociaciones metafóricas?* Podemos suponer que echan mano de ellas para dar realce, ennoblecer, explicar fácilmente aquello que se proponen comunicar; para encontrar significados ocultos en las cosas. Yo añadiría que «para transfigurar el mundo y las palabras que lo dicen». Alguien puede pensar que la metáfora hace más difícil la comprensión de las cosas, que convierte en abstracto lo que es concreto. Así puede ocurrir en algunos casos, pero no es lo habitual. Al contrario, la metáfora sirve para hacer concreto y más comprensible lo que es abstracto. Todos entendemos que *la vida es breve.* Pero esa brevedad la entendemos mejor si decimos que «es tan breve como un soplo». El término *soplo,* que nos ofrece la metáfora, es algo concreto[112]: una simple expiración del aire por la nariz, cosa de segundos, el soplo que apaga las velas... Además de eso, la metáfora nos aporta concepciones y modos de decir propios de nuestra cultura. En el caso de Job, nuestra cultura occidental cristiana está enlazada con la cultura hebrea que la precede.

Quizá me esté volviendo insistente con esto de las relaciones metafóricas. Pero debo detenerme en este punto por considerar que en ellas se encuentra, como he dicho, una de las claves de «la transfiguración del lenguaje» corriente en lenguaje poético. García Lorca cita esta frase de Proust: «Solo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo»[113]. Y Valéry, expresando el sentir de su maestro Mallarmé, nos dice que las imágenes, especialmente la metáfora, no son adornos vanos, antes bien constituyen «la esencia de la poesía»[114]. Pero ¿no es bastante expresar lisa y llanamente la realidad? ¿No implica la metáfora un alejamiento de la realidad? No. En modo alguno es ese su cometido. Debo decir que, en principio, el poeta no precisa transfigurar la realidad —y es una opción por la que optan muchos—. Pero recordemos que la *realidad es excesiva* y

que ni siquiera los mejores poetas pueden transmitirla enteramente. Acudir a la asociación metafórica equivale a mostrar alguno de sus fulgores, sin por ello agotar sus posibilidades significativas ni estéticas. Por todo cuanto precede, no puedo por menos que compartir el sentir de Lorca:

> La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. [...] La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre[115].

Siguiendo con el tema, me queda por decir que hay varios grados de asociaciones metafóricas. El más sencillo consiste en relacionar dos cosas o dos términos por medio de la comparación. Lo explico con un ejemplo muy viejo y gastado. Todos hemos oído piropear a una mujer rubia diciéndole que tiene unos «cabellos tan rubios como el oro». Los dos términos, *cabellos* y *oro* se asocian o relacionan gracias al color *rubio,* que es común al oro y a los cabellos. A la comparación la llamaría una *metáfora explicada.* Si suprimimos el término *rubios,* es decir, el término compartido por el oro y los cabellos, y piropeamos a una mujer diciéndole que tiene unos *cabellos de oro,* tendríamos una metáfora de segundo grado, que está a medio camino entre la comparación y la metáfora pura o de tercer grado, consistente en dejar solo el término de más fulgor, el *oro;* en este caso, le hablaríamos a la mujer alabándole el *oro de su cabeza,* para decirle que tiene unos cabellos rubios como el oro. Esta última es la asociación metafórica más atrevida o de tercer grado. Es obvio concluir, después de estas aclaraciones, que la comparación está más cerca del lenguaje coloquial, y es más comprensible que la metáfora propiamente dicha o de tercer grado.

Transfigurar las cosas para que su brillo nos haga reparar en ellas[116] y descubramos aspectos en los que antes no habíamos reparado. Los poetas nos enseñan a percibir el mundo, eso está claro, y también a reparar en su esplendor (a veces también en su miseria).

Todo esto explica las preferencias que algunos poetas sienten por las metáforas de tercer grado frente a otros más amigos de las comparaciones. Sin rechazar las asociaciones de semejanza, Guillevic, en su deseo de ofrecer una poesía más cercana al lector y más directa, prefiere la comparación a la metáfora[117]. Guillevic no es el único que declara tales preferencias.

Volviendo a nuestro ejemplo, me objetaréis que ninguna mujer tiene cabellos de oro. Es cierto, ninguna tiene verdaderos cabellos de oro. Conclusión: la metáfora expresa una mentira. Sí, en efecto. Una mentira. Pero una mentira que compartimos, a sabiendas de que es una mentira, a fin de expresar la belleza de la mujer. Una mentira perfectamente comprensible y aceptada por toda la comunidad de hablantes de una lengua *no es ya una mentira*. Me viene a la mente aquella frase pronunciada por Van Gogh —uno de los pintores más poéticamente luminosos y, al mismo tiempo, más atormentados y desafortunados de la historia— cuando alguien le hizo observar que los olivos tan retorcidos que aparecían por sus cuadros provenzales no eran como los olivos reales que le servían de modelo. Van Gogh respondió con esta frase a la que vuelvo siempre que divago sobre la verdad del arte en pintura o en poesía: «miento para decir la verdad». Eso dijo nuestro entrañable pintor: «miento para decir la verdad». La poesía está poblada de bellas mentiras, de profundas mentiras que pretenden acercarnos a la belleza y a la verdad. Qué paradojas. Bellas mentiras para hacernos cercana la belleza de las cosas, no para engañarnos.

## 5. Asociaciones e intimismo. Una visita a Marie Uguay

Hemos visto ya de qué modo los poetas perciben, sienten, hablan y simpatizan con las cosas. Y se asocian con ellas. Asociarse es poner algo muy cerca de nosotros, tan cerca que, a veces, se nos puede adentrar en nuestro interior. Quiero ahora rendir un tributo a aquellos poetas que se han ocupado de las cosas más sencillas, las cosas de toda la vida, y las han amado, y las han metido en su corazón, en «lo íntimo de su ser». El término *íntimo,* superlativo de *interno,* indica «lo más adentro», «lo más hondo de un espacio», «lo más profundo del yo». Hablamos así de *secretos íntimos,* de algo escondido «en lo más íntimo del ser», etc. No es extraño que el término *íntimo* lo relacionemos con: «oscuridad o penumbra», «hondura», «silencio», «retiro», «recogimiento», «concentración», «alejamiento del bullicio», «sinceridad»... *Lo íntimo* tiene igualmente una acepción afectiva. Hablamos así de *relaciones íntimas* entre personas. En este plano afectivo, *lo íntimo* puede implicar: «atracción», «entrega», «amor», «belleza», «proximidad», «intercambio», «fusión»...

Hace años, encerrado en la biblioteca de la universidad de Laval, en Quebec, me entregué en cuerpo y alma a la lectura de los poetas

canadienses. Entre otras materias, la biblioteca contenía todos los títulos de todos los libros que me interesaban en sus distintas ediciones y comentarios. Estaba preparando una antología de poesía canadiense. Fue una lectura apasionada y compulsiva. No recomiendo a nadie esta experiencia, pues del mismo modo que he dicho que uno o dos cuadros de un museo pueden ser suficientes para el gozo de la mirada durante varias horas, del mismo modo un poema de unos cuantos versos puede alimentar nuestro interior a lo largo del día. Por fortuna, en la tarea que vengo contando, ocurría a veces que un libro detenía mi furia devoradora. Tomaba entonces nota y me marchaba a la librería para adquirirlo. Con este proceder, di, entre otros, con un tomo de unas doscientas páginas, en edición de bolsillo, que contenía toda la obra de Marie Uguay, una desconocida para mí hasta entonces. Su poesía, sencilla y sincera en grado sumo, me caló en lo más profundo. Sin duda porque en mi lectura advertí cómo vivió Marie el mundo de las cosas todas que la rodeaban y cómo estas, tras anidar en las zonas íntimas de su afecto, volaron a las páginas del libro. La seleccioné de inmediato.

Diré aquí, de pasada, que en Quebec, donde me encontraba, los poetas viven en armonía con un ser que escasea en otras latitudes: la nieve. La nieve es su huésped durante medio año. Cubriendo las ciudades y las montañas Laurentinas asomadas al río San Lorenzo (que puede alcanzar los veintinco kilómetros de anchura), la nieve conforma durante varios meses espectáculos grandiosos que algunos de estos poetas han cantado en composiciones épicas. Marie Uguay, sin serle ajena la nieve, dirigió de preferencia su mirada, su meditación y su amor a las cosas más pequeñas, a las que, por supuesto, también llega el largo invierno canadiense. En manos de Marie Uguay, todo alcanzaba un halo poético que me cautivaba. Su expresión rezumaba afecto por las cosas de la vida. Se asociaba con ellas. Me imaginé a Marie sencilla, joven y enamorada, con la inocencia de quien vive su primer amor. Días más tarde, hojeando comentarios sobre sus versos, supe que Marie había muerto en 1981 en Montreal, a los veintiséis años de edad, de un cáncer de huesos. Estaba claro: la muerte anunciada había iluminado su decir poético, su vida, en definitiva. No me cabe la menor duda.

Vuelvo ahora a su libro y a mis subrayados[118]:

> Miro la luz y los objetos ya sin movimiento. Intento contemplarlos. Algo así como una meditación. Es mi única manera de captar el instante presente.

> Hay a veces en el paisaje atrofiado de la ciudad como un frescor de bosques. A pesar del estrépito enloquecedor, como un silencio de alas. [...] El aire en su dulzura de flores es una fuente viva, reanima las texturas, cristaliza la luz, me enseña de nuevo las piedras, el soplo secreto de la materia. La vida parece eterna. Seré el día, la luz en este moho de oro.

El primer libro de poemas de Marie Uguay —del que extraigo estas citas—, editado en 1976, lleva por título *Signe et rumeur (Signo y rumor),* que interpreto: la poeta vio en todo un signo que nos trasladaba a las cosas, y como un *rumor* (sonido apagado emparentable con la penumbra de lo misterioso). Todos y cada uno de sus sencillos y profundos poemas llamaron mi atención. Os cito completo uno de ellos:

> Profundidad sombría de los bosques
> con los abetos y sus chales de nieve,
> barrancos de blanquecinas finitudes
> y esos ríos helados semejantes
> a grandes caminos pálidos
> montañas transparentes al ocaso
> mi soledad habitada por el paisaje
> tu recuerdo en mí
> Las colinas descendidas al corazón
> Me siento mujer y valle lejano
> y noche por venir.

Da la clave del poema su arranque evocador de lo íntimo en un marco que lo contiene: *los bosques* (lo profundo y lo sombrío). Más que un comentario profesoral se me ocurre aquí intentar mostrar(me) cómo percibe, siente y se expresa la poeta. En los cuatro primeros versos se diría que se limita a exponer unas percepciones sin que su yo las altere. No obstante, si nos detenemos un poco en su lectura, advertiremos que donde nosotros vemos abetos cubiertos de nieve, ella ve abetos *con su chal de nieve;* lo que para nosotros son barrancos blancos, para ella son *barrancos de blanquecinas finitudes;* que los ríos helados que todos podemos fácilmente asociar con caminos helados, a la poeta se le presentan como *grandes caminos pálidos,* y las montañas, a la luz del ocaso, se convierten en *montañas transparentes.*

Un paso más y el paisaje penetra en ella, en su soledad, y *lo habita.* Es más, es ella, en su yo íntimo *(ma solitude,* mi soledad), la que alberga al paisaje que tiene ante la vista. Y si quedaba alguna duda

sobre el proceso de interiorización, Marie Uguay hace descender las *colinas a su corazón.* La sigue en ese momento un verso breve —*tu recuerdo en mí*— tomado de un alejandrino maravilloso de Baudelaire que la poeta no debió osar copiar por entero (el verso completo de Baudelaire reza así: «ton souvenir en moi luit comme un ostensoir», que traduciría por «Y tu recuerdo en mí con brillos de custodia»). *Tu recuerdo en mí* cabe interpretarlo como el recuerdo del ser amado y concreto, el amado que anhela tener a su lado para hacerle partícipe de ese momento de plenitud gozosa que experimenta al *sentirse habitada por el paisaje.* ¿No hemos sentido también nosotros ante un bello paisaje deseos de compartirlo con el ser amado ausente? Cobra de este modo sentido ese verso que parece, en un principio, sin enlace con el resto y en suspenso.

A continuación, llena del amor a las cosas y al ser querido, Marie afirma, pletórica y rotunda: «me siento mujer y valle lejano / y noche por venir». Una reacción totalmente femenina —suficientemente explícita en el hecho de hacer entrar en ella las cosas— la incita a proclamar eufórica el hecho de saberse y, sobre todo, de sentirse... *mujer.* Ser mujer es para la poeta sentirse *valle lejano.* Advirtamos que el *valle* —espacio regado por las aguas que bajan de la montaña— es en francés —*vallée*— femenino. Pero ¿por qué ese valle con el que se identifica es un valle *lejano?* Si explicar por qué se siente *valle lejano* no es tarea fácil, explicar por qué se siente nuestra poeta *noche por venir* puede resultar arriesgado. Confieso que, cuando leí el poema, sabedor ya de la enfermedad irreversible de Marie Uguay, no pude por menos de identificar esa *noche por venir* con la muerte anunciada que tan tempranamente la visitó, cortándole el hilo de su vida en la flor de la edad. Pero esto es *una* intepretación, no *la* interpretación.

Cabe preguntarse cómo se llega *de la asociación a la interiorización del mundo, cómo lo exterior puede penetrar en nuestra intimidad.* Dejemos que los filósofos de la fenomenología debatan el problema. Para el poeta la respuesta es muy sencilla: por medio del *amor.* El amor que mueve los astros mueve también las cosas sencillas, ínfimas, para que se asocien con el poeta y, en ocasiones, penetren en su conciencia. Lo dicen algunas voces más autorizadas que la mía. Autorizadas precisamente por haber recorrido ya esos caminos. Un poeta admirado como gran maestro por Marie Uguay y el resto de poetas canadienses es Jacques Brault. A él le dejo que nos hable de *lo íntimo admirable* en una cita que parece explicar los poemas de

Marie Uguay: «Lo admirable no surge del fondo del relámpago. Se manifiesta en penumbras, sin la menor dificultad, y sin ostentación —pero púdico, con el corazón en los labios bajo apariencia de una sonrisa nacida del dolor—. Y nos ama»[119].

## 6. La poesía y los sueños. Asociaciones superrealistas

> Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo.
>
> Derrida[120]

> La vida es una misteriosa página plegada que el hombre lee cuando muere y deletrea cuando sueña.
>
> Victor Hugo

> Si no pudiésemos con los sueños
> entretejer la realidad,
> qué pobre en color, esplendor y luz
> serías, vida mía.
>
> Schlegel[121]

En los epígrafes que preceden he abordado el tema de las asociaciones fácilmente comprensibles en razón del elemento común que comparten entre sí las cosas y los conceptos. Así, los términos *cabellos* y *oro* comparten el color amarillo. Un paso más consistiría en asociar dos términos que no compartieran ningún elemento. En la expresión popular —permitidme el ejemplo— *confundir la velocidad con el tocino,* la extrañeza y la ironía que provoca esta expresión proviene del hecho de asociar dos términos *—la velocidad, el tocino—* que no tienen nada en común. En principio, esta expresión manoseada, que posiblemente todos hemos usado, no parece que tenga mayores cualidades poéticas. Pero juzguemos sin prejuicios los ejemplos que pongo a continuación, desgajados del débil contexto que podría hacernos intuir algunos de sus sentidos:

...acordes perfectos sobre astronómicas medidas...
...umbral del día lacerado de pálpitos y tambores...
...estamos hechos de espejos y de aire...
...deshielo de tus finas palabras cayendo del rincón de tus ojos navegables

...inefable plenitud que nos rodea de imposible...

...adolescente demorado en una nube de ángeles sin rumbo...

...el pudor de los días indecisos...[122].

Extrañas asociaciones, ¿no es así? Me objetaréis que no es correcto desgajar unos enunciados del contexto —*situación*— en que se encuentran. Es cierto. No es correcto, en efecto, ya que es el contexto el que ofrece la interpretación correcta. Como, pese a ello, suelo hacer con frecuencia este ejercicio (que los semióticos considerarán poco o nada aconsejable, y que yo mismo no aconsejaría), me permito argumentar mi extraña costumbre del modo que sigue: el contexto dota de sentido —hasta donde esto es posible en poesía— a un enunciado. Ciertamente. Pero también es cierto que lo priva de muchas significaciones posibles, lo que significaría, en el ámbito poético, que lo empobrece[123]. Vaya, como demostración de lo que acabo de decir, este verso de Baudelaire: «el violín se estremece como un corazón al que andan afligiendo» («le violon frémit comme un coeur qu'on aflige»). El *violín,* sin contexto, puede producir muchos sentimientos —los músicos lo saben bien—, pero el contexto lo delimita al *estremecimiento.* A su vez, ese *estremecimiento del violín,* se limita con *corazón...,* y el *corazón* limita sus múltiples reacciones a la *aflicción.* La conclusión es clara: el contexto especifica y limita la significación.

En el caso presente, he desgajado los enunciados que preceden de su contexto para subrayar con más intensidad la extrañeza de sus asociaciones. Extrañas, sí, pero cargadas de lirismo, de música en sus vocablos relacionados, que nos invitan a merodear en busca de sentidos o a prescindir de ellos, mudos de fascinación y asombro.

Estos ejemplos están sacados de *El hombre aproximado,* un libro capital de la tendencia superrealista. Su autor, el poeta Tristan Tzara, un rumano que recaló en París acabada la Primera Guerra Mundial, fue fundador, en 1917, en el Café Zúrich de Ginebra, de la llamada vanguardia *dadaísta.* Esta vanguardia, pese a su celebrada novedad, se inscribe en la dinámica abierta en el último tercio del siglo XIX por el simbolismo, movimiento del que me ocuparé en el próximo capítulo.

En 1917, una guerra más feroz que las anteriores está asolando Europa. Europa, ¡cuna de culturas!, se está descuartizando. Ante esta guerra son muchas las preguntas que el hombre se está haciendo. ¿Cómo es posible que el artista, hombre sensible como ningún otro, pueda vivir de espaldas a las guerras proclamadas por intereses bastardos o por decisiones irresponsables de los que

están en el poder y que, precisamente por ello, deberían tener como misión prioritaria la de evitarlas a toda costa? No digo que los poetas no se hayan opuesto a los horrores de la guerra, terrible látigo de la humanidad en todas las épocas y lugares. Pero la sensibilidad antibelicista no estaba tan desarrollada como lo ha estado a partir de la Primera Guerra Mundial. Es más, la poesía épica había tomado la guerra como tema desde los lejanos tiempos de Homero. Más cerca de nosotros, en el Romanticismo, Napoleón, que incendió Europa y la sembró de cadáveres, mereció elogios de artistas y escritores. Borges, ya en la segunda mitad del siglo XX, declara estar contra la guerra, contra todas las guerras sin distinción. Pero advierte, a renglón seguido, que en el pasado ha habido poetas que han cantado en sus versos la guerra. Es preciso indicar, para ser justos, que tomar la guerra como motivo literario no equivale a admitir sus horrores.

El cine, afortunadamente, ha dejado constancia de hechos horribles y contradictorios. Esos trenes abarrotados de jóvenes soldados franceses que partían al frente como si fueran a un divertido pícnic dominical, frente a esos mismos jóvenes hundidos en el fango de las trincheras, en el que chapoteaban cuerpos destrozados, ríos de sangre, sesos desparramados, cartas a la familia sin terminar, fotos de novias y madres dejadas en un país a cuyas sonrisas nunca habrían de volver... *¡La Gran Guerra!* Así denominan, incluso con ironía despiadada, a la Primera Guerra Mundial de 1914-1918. Nombres y apellidos de estos «héroes» caídos recuerdan en monumentos blancos, hasta en los mínimos pueblos de Francia, los tiempos de la gran estupidez humana de la que fueron víctimas. Entonces vino el *dadaísmo,* fundado por Tristan Tzara, con la gran pregunta, ya formulada por los filósofos de la existencia: ¿de qué le sirve al hombre la razón si ha sido incapaz de volverse contra esta historia, con o sin mayúsculas, que nos lleva al hambre y al matadero? ¡La razón humana! ¡Qué asociación tan vieja y tan cuestionada por los hechos! Tristan Tzara se instaló pronto en París con su dadaísmo, del que surgirá el *superrealismo* que lo continúa. El héroe, ahora, ya no será el joven estúpido que se despide sonriente desde la ventanilla del tren militar enviando besos a la novia y cantando la *Carmagnole.*

Vino luego la segunda guerra, llamada mundial —horrible expresión: ¡el mundo en guerra!—, y con ella los bombardeos y la destrucción de las ciudades, y otra vez la vieja y culta Europa rota en pedazos, y los trenes cargados de víctimas (gitanos, homosexuales,

minusválidos y judíos) con destino al matadero de las cámaras de gas —invento estremecedor que asustaría a las más fieras de las fieras de la selva—. Palabras como *holocausto* y *genocidio* nos retrotraen al sacrificio de millones de personas que no dispararon un solo tiro. Con heridas de bombas y disparos morirán por su lado millones de *civiles sin salir de sus domicilios. ¿Exagero? El héroe, para los vanguardistas*, para muchos vanguardistas al menos, solo será el que se oponga a los ventrudos e imbéciles defensores de la guerra que se quedan en la retaguardia. El héroe, a partir de ahora, pese a quien pese, y aunque lo castiguen con todos los códigos penales, civiles y militares, y lo vilipendien con las palabras más degradantes del diccionario de la lengua, el héroe será... *el desertor*.

Creo que, después de las dos terribles guerras del siglo XX, algo al menos cambió. La objeción de conciencia ganó adeptos entre los jóvenes en edad militar. Algunos países han suprimido el servicio militar de los jóvenes y, con él, la obligación de ser reclutados para la guerra. Son hechos dignos de ser celebrados que, en mi opinión, constituyen indicios de una mejor salud social. Pero... los fabricantes de armas, cada vez más certeramente mortíferas, continúan engrosando sus negocios; y los traficantes de esas armas, entre los que se cuentan gobiernos de naciones respetables, amén de individuos con la conciencia muda, siguen lucrándose al precio de innumerables muertes en el horizonte; y los regímenes que han suprimido la obligación del servicio militar institucionalizan la milicia permanente para que en ella se alisten las clases más desfavorecidas de la sociedad (los negros e hispanos en el Ejército de los Estados Unidos, por ejemplo) que, para escapar de la miseria, aceptan la perspectiva de una posible guerra en los muchos frentes que, desgraciadamente, se han abierto desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Para qué seguir. Alguien ha dicho que, en momentos sangrientos, el poeta debe aparcar la poesía y poner su hombro donde haga falta. Yo pienso, no obstante, que el poeta no tiene que abandonar la poesía, al contrario, debe poner su sensibilidad al servicio del mundo para que este reclame a gritos la convivencia en paz. Convivencia en paz del hombre con el hombre y con la naturaleza. Pero volvamos con Tristan Tzara.

De 1918, precisamente, data el breve «Manifiesto Dada», de Tristan Tzara. En él defiende el principio de contradicción frente a la cómoda seguridad de las verdades incuestionadas por la tradición. Tenemos derecho a dudar, afirmó Descartes. Tenemos derecho a llevar la contraria, dirá Tzara con palabras que es fácil ubicar en su

momento y que son fáciles de entender dentro del contexto histórico que me ha parecido oportuno traer a este capítulo. Dice el «Manifiesto Dada»:

> Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre? [...] Así nació DADÁ: de una necesidad de independencia, de desconfianza para con la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. [...] Tenemos derecho a proclamarlo, pues hemos conocido los escalofríos y el despertar. [...] Hay una literatura que no le llega a la masa [...]. Pues bien, cada página debe reventar merced a la seriedad profunda y grave, al torbellino, al vértigo, a lo nuevo, a lo eterno [...] Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo[124].

Parece un poco oscuro todo esto. Pero, quizá, leyéndolo desde esa dosis de rebeldía, que sin duda anida en nuestro interior, y desde el contexto de la Europa ensangrentada en que se redactó, nos resulte menos oscuro entender al poeta que «ha conocido los escalofríos y el despertar». Tenemos que alimentar la crítica y la rebeldía frente a situaciones que degraden y maltraten al hombre. También frente a la lengua que usamos. No diré, como afirmó en una ocasión R. Barthes, que todas las lenguas sean fascistas o totalitarias. Pero sí que tenemos que violentarnos para actuar y expresarnos lúcidamente desde esa rebeldía que nos hace individuos y no borregos. Tenemos que usar creativamente la lengua y no repetir los tópicos engañosos que vehicula en su seno.

Escribo lo que antecede y me pregunto si no me estoy desviando del camino de la poesía, que es el tema de estas páginas, y con ello desviándoos a los lectores que las leéis en este momento. Reflexiono y concluyo que me parece oportuna esta divagación. Oportuna para entender que tanto el objeto —la poesía— como el sujeto —los lectores— hemos cambiado al ritmo de los acontecimientos. Creo que en la historia moderna ha habido dos momentos importantes que han influido en la liberación del hombre en su dimensión moral y social: fue el primero la Ilustración, ese pensamiento que

puso las bases morales de convivencia del hombre alejándolo de los miedos ancestrales; el segundo momento hay que situarlo en los inicios del siglo xx, en la rebeldía que proclaman las vanguardias. Estas vanguardias han comprendido que su campo de acción no es solo el arte; lo es igualmente el hombre, cualquier hombre, en su dimensión humana y social. Tras esto es compresible que la poesía, impulso humano donde los haya, sea inseparable de la evolución social y moral del hombre. Esta poesía impregnará el futuro hasta nuestros días —con los matices que le imprima cada lugar y tiempo—, como podemos comprobar en las antologías más recientes. ¿Hemos, por ello, de renunciar a los poetas del pasado? No seré yo quien tal cosa proponga. Leeremos a Virgilio, pero lo haremos, inevitablemente, desde nuestra *situación*.

En 1924, aparece el «Manifiesto del superrealismo», firmado por el poeta André Breton, su padre y fundador. Este manifiesto, aún conservando su crítica certera contra los valores tradicionales y contra la literatura secular que los había *representado,* neutralizará en buena medida al *dadaísmo* y sus iniciales declaraciones iconoclastas. En este manifiesto, Breton define el *superrealismo* como la corriente nueva que debilita el poder de la razón en la creación artística y «libera al creador de las censuras éticas y estéticas» que encorsetaban al arte[125]. Queda con esto aclarado que el superrealismo no es solo un movimiento estético: tiene pretensiones revolucionarias que conciernen igualmente al ámbito de la ética y de la vida social. No es extraño que Breton considere como predecesores del superrealismo a los *poetas malditos,* particularmente al Lautréamont de *Los cantos de Maldoror,* al Rimbaud de *Iluminaciones* y de *Una temporada en el infierno*[126], y al Baudelaire de *Las flores del mal* y de *El esplín de París.*

De las ideas que A. Breton expone en su *Manifiesto* de 1924, selecciono solo algunas de ellas, pues no es mi pretensión detenerme excesivamente en declaraciones teóricas.

Es la primera «la reivindicación de la Infancia». Por una razón sencilla: solo en la infancia se encuentra el hombre aún no enteramente domado[127]. El niño vive un mundo de fantasías y de sueños (esos sueños que nos maravillaban y nos gustaba contar y escuchar). Leopoldo Panero dejó dicho que «en la infancia se vive; después se sobrevive». Ahí queda esa frase lista para el debate. Es lo cierto, según confirman los psicólogos, que conforme se afianza en el niño la razón, y los mayores lo encauzan hacia una vida en sociedad, el niño irá progresivamente perdiendo los sueños. Dejará de lado los cuentos de hadas. Entrará así en el mundo de los mayores, en un mundo

prosaico, a menos que la educación siga cultivando en él su parte espiritual. J. François Lyotard proclamaba en sus charlas que los grandes creadores son los que han conservado vivo al niño, pese al paso de los años. Y, a renglón seguido, afirmaba que, en el siglo XX, no había contado más de diez auténticos creadores. Entre esos pocos creadores auténticos creo que tienen un lugar Picasso y García Lorca.

La infancia. Hay poetas a los que les aflora el niño. Leo en Juana J. Marín Saura:

> Apareció en la calle. De pronto.
> Su cabello de plata.
> Iba con mi niñez cogida de la mano[128].

Otro tema recurrente es «la limitación de la razón» y de la lógica en la obra poética y, en consecuencia, la exaltación de los poderes de la imaginación y de los sueños. Leo esta vez en J. M. Caballero Bonald: «La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla. [...] No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas»[129]. No sin ser deformada. Y pienso en el Bosco, y en el Greco, y en Goya, inmensos poetas de la pintura como Van Gogh. El superrealismo va a conseguir, desde su nacimiento, que estos casos se multipliquen y que la poesía cambie sus lenguajes. Recordaré que *la razón* (a la que ya me referí en el cap. I.4.) no debe adueñarse del discurso poético hasta convertirlo en un discurso filosófico. Tampoco debe la razón obstruir la energía poética que brota del inconsciente. Esas son las limitaciones de la razón. Con estas salvedades, Breton la aceptará en la creación poética.

Los *sueños,* reivindicados ya por los simbolistas, serán también contenido y motor de la poesía superrealista. ¿Qué ocurre en nuestros sueños? Algo muy sencillo: que nuestra parte consciente, la que regula nuestro comportamiento social o, como lo llaman los psicólogos, *el principio de realidad,* deja de actuar, se duerme. Y, cuando está dormido el consciente, se despierta el *inconsciente* e inicia su trabajo. ¿En qué consiste su trabajo? En fabricar sueños. Es corriente que los sueños deformen las imágenes de la vida real. Todos hemos tenido sueños sorprendentes. En nuestros sueños podemos ver volar caballos alados (ya los hizo surcar los cielos Platón), o volar también nosotros, o convivir con seres increíbles creados por *el inconsciente*[130]. Hay que decir que el inconsciente conforma también la creación poética, sin que esto signifique —según manifiesta el

propio Breton— que el poeta tenga que anular enteramente la razón —como ya he dicho—, y escribir poesía desde el único dictado de la imaginación o de los sueños. Se trata de armonizar estas dos partes de nuestro ser, la parte consciente con la parte inconsciente[31]. El superrealismo supone una ruptura, aunque moderada, con la tradición realista basada en la lógica imperante en la cultura francesa con más vigor que en otras culturas.

La actitud realista —nos dice Breton—, inspirada en el positivismo, desde santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a cualquier despegue intelectual y moral. A mí, en particular, me horroriza, pues está hecha de mediocridad, odio y anodina suficiencia. Esa actitud realista engendra en la actualidad esos libros ridículos, esas insultantes obras de teatro. Se revitaliza constantemente en la prensa y desafía a la ciencia, al arte, con su aplicación a halagar la opinión en sus gustos más bajos; en la claridad rayana en la estulticia, en la vida de los perros.

De lo dicho se puede sacar en limpio algo que nos interesa particularmente en estas páginas: que la relación del poeta con su medio socio-histórico ha cambiado y, en consecuencia, que sus asociaciones han podido igualmente cambiar; que estas nuevas asociaciones deben partir del consciente y del inconsciente del artista, de su experiencia existencial. No vale repetir incansablemente las imágenes de la enciclopedia. Hay que crear nuevas imágenes, establecer nuevas asociaciones con el mundo, y expresarlas de modo preciso y sugerente. Resultaría hoy ridículo hablar de *auroras de dedos rosados*, de *labios de carmín*, o de *cabellos de oro* (por continuar con nuestro ejemplo). Claro que, para dar con nuevas asociaciones, se necesita mejorar nuestras percepciones y, lo que es más, abogar por una intensa vida espiritual que las agudice.

¡La *asociación superrealista!* Recordemos lo ya dicho sobre la asociación metafórica en el epígrafe anterior: para que una asociación metafórica resulte comprensible, se requiere un término común que relacione a los otros términos que la componen. Pues, bien, en la asociación superrealista, nos encontramos también con dos o más términos relacionados, pero ocurre que no sabemos cuál es el elemento común que los relaciona. Por ello, es corriente decir que los superrealistas juegan con sinsentidos, con aberraciones y visiones absurdas, sin que falte quien diga que pretenden tomarnos el pelo.

Pero vayamos por partes y consideremos si la falta de relación que achacamos a sus asociaciones no proviene acaso de nuestra ig-

norancia de la relación que las une, lo que equivale a decir: de nuestra ignorancia del mundo; o si la propuesta de tales asociaciones no es una invitación a que, dejando de lado la pereza, pongamos en funcionamiento no ya nuestros conocimientos, sino, más bien, nuestra intuición o nuestra imaginación. Traigo aquí una de las asociaciones de Tzara que dejé volando al inicio de este epígrafe:

estamos hechos de espejos y de aire...

La frase se nos muestra tan bella y sugerente que me parece improcedente comentarla. Procuraré que mi glosa la roce lo menos posible. El sujeto de esta frase superrealista es *nosotros*. El poeta asocia este *nosotros* con dos elementos: *espejos y aire*. La frase es rítmica y de una sutil elegancia. Podemos quedarnos con la impresión de extraña belleza que nos transmite. No hace falta ir más allá. Pero nada nos impide buscar las relaciones que justifican la asociación. Vamos a ello. En los términos *espejos* y *aire* advertimos su levedad y ligereza. Los *espejos* no acogen la realidad, sino simples imágenes de cosas reales. ¿No ocurre esto mismo con nuestras percepciones? Comparar al hombre con un espejo es una imagen inagotable de sentidos: como el espejo, también nosotros podemos pasar por la vida reflejando la belleza de las cosas. ¡Los espejos! Todo un tratado sería preciso para analizar cuanto los poetas y los artistas en general han rumiado y dialogado con las imágenes que nos devuelven los espejos, a la cabeza de ellos, cómo no, Lewis Carroll con su *Alicia a través del espejo.* La afirmación de Stendhal —la novela es *un espejo que se pasea a lo largo del camino*—, serviría también a nuestros propósitos. En cuanto al *aire, el viento,* podríamos decir que es uno de los mayores símbolos de la poesía, pues implica vida, espíritu, levedad, inconsistencia, brevedad, transmisión y receptáculo de la luz y del sonido... Vaya mi recuerdo, en este momento, al libro de poemas *Vents (Vientos),* que el gran poeta Saint-John Perse escribió en el verano de 1945, recién acabada la Segunda Guerra Mundial. ¡Todo un libro dedicado al viento!

En ocasiones, puede ocurrir que lo que necesitamos para comprender la magia de un poema no sea otra cosa que el conocimiento de *la situación* (de nuevo la situación) en la que se produjo, contrastada con el momento de nuestra lectura. También es posible que el poema nos deleite con sus sorprendentes imágenes, aunque no alcancemos plenamente sus significados. Tampoco alcanzamos el sentido de una sonata, ni el de un atardecer, ni el de esos cantos rodados

que recogemos en el murmullo de un torrente. En ocasiones, quizá sea suficiente percibir su belleza. Sin razonamientos[132].

El mundo ha cambiado, las ciencias han abierto campos hasta hoy inexplorados, la conciencia humana ha progresado positivamente en algunos aspectos (debo afirmar esto último en contra de la opinión de los escépticos y pesimistas a quienes no siempre es fácil contradecir). Se han afianzado logros sociales que, ayer mismo —como quien dice—, resultaban utópicos (el papel de la mujer en las sociedades occidentales o el triunfo de la objeción de conciencia, entre otras). A los poetas se les pide hoy algo más que rimas e imágenes gastadas. No niego que una parte de la nueva poesía —solo una parte muy reducida— nos resultará de más difícil comprensión que aquella que hemos asimilado desde la escuela. Lo mismo puede decirse de la música, desde Janácek, o de la pintura desde Kandinsky. Quizá ocurra que en los programas docentes no siempre se enseña a amar como es debido el arte contemporáneo. Un error pedagógico, porque la música no acabó con Beethoven, ni la historia de la humanidad con la Revolución francesa, ni la poesía con Bécquer[133].

* * *

Demos un paso más. Nos espera... *la sinestesia*[134]. Sin ella sería difícil explicarnos las vanguardias históricas del siglo XX y la poesía que las continúa hasta nuestros días. Podríamos definir la sinestesia como «la asociación en la que se ponen en relación dos términos pertenecientes a dos áreas perceptivas (sentidos) diferentes». Lo entenderemos con un ejemplo muy sencillo: si digo, por ejemplo, que *el cielo es azul*, la asociación de estos dos términos no es sinestésica, pues el color *azul* y el *cielo* los percibo por el mismo sentido: la vista; en cambio, si hablo de *un cielo melodioso* sí echo mano de la sinestesia, ya que *cielo* lo percibo por la vista, y lo *melodioso* (de melodía) lo percibo por el oído. Aunque el uso de la sinestesia se incentiva con las vanguardias y con el simbolismo —que veremos en el capítulo siguiente—, podemos encontrar ya ejemplos de asociaciones sinestésicas en la mística, en la poesía barroca y romántica... Es decir, en aquellos momentos en los que el sentimiento del poeta es de tan vibrante intensidad que, para expresarlo, se siente incitado a romper los viejos moldes del lenguaje. Leo en estos días a E. Cirlot. Encuentro en sus poemas numerosos ejemplos de sinestesias. Propongo esta estrofa, tomada de sus «Pájaros invernales», que no tiene nada que envidiar a las sinestesias frecuentes que veremos en Juan Ramón Jiménez y los simbolistas:

Si una nebulosa o gruta blanca
fuese de lágrimas o ecos
sin violines, solos yo, o mi concierto
(para piano de espumas y de besos)
cantaríamos la dulzura de los pájaros
—mientras lloran las campanas,
y se desnudan los sueños—[135].

¿No son sugestivas esas asociaciones sinestésicas, ese *piano de espumas y de besos,* ese *llanto de campanas* o esos *sueños que se desnudan,* aunque no lleguemos a su compresión total? Gracias a las imágenes, el mundo deja de ser un puzle insoluble o un montón de piezas desconectadas. Por medio de ellas las cosas entran en relación amistosa unas con otras, se vuelven elocuentes y se pueblan de perfumes, cantos, colores (volveremos sobre estas relaciones en el capítulo siguiente al explicar el soneto *Correspondencias,* fundador del movimiento simbolista). Por medio de ellas, el poeta, y nosotros con él, ensanchamos nuestro conocimiento del mundo y nuestro propio conocimiento: nuestro autoconocimiento. Le corresponde al artista dar con estas relaciones y saber expresarlas. En los ejemplos de Tristan Tzara que propuse al inicio de este epígrafe, o en la estrofa de Cirlot, estoy seguro de que las asociaciones que contienen han de producir en nosotros un efecto de grata sorpresa que nos incite a una búsqueda de relaciones, de no optar —como vengo diciendo— por quedarnos con la sorpresa en sí misma, lo que es igualmente un modo de legítima aprehensión—. A mí, en particular, algunos de estos hallazgos me parecen deslumbrantes.

Alguien podrá decirme que todo esto de las metáforas superrealistas y de las sinestesias está bien en teoría. Alguno incluso podrá echarme en cara la conocida frase de Goethe: «Gris es toda teoría y verde el árbol de los frutos de la vida». Bueno, no pretendo quitar a nadie la razón. Pero permitidme continuar solo un poco más. Antes de ello, os invito a que me acompañéis al cenáculo de los primeros superrealistas, en el Café de la Paix, de la plaza de la Ópera de París, en los años veinte del pasado siglo. ¿De acuerdo? Pues... no perdamos tiempo y entremos en el café. Ahí los tenemos. Discuten acaloradamente y exponen sus poemas y bocetos. En la sesión de hoy, proponen una práctica poética que a muchos puede parecer un puro disparate: la *creación poética colectiva.* ¿Se nos ha ocurrido alguna vez pensar que un poema pueda escribirse por varios poetas, aportando cada uno no versos ni frases, sino simples palabras según les vayan viniendo a la mente? En realidad, es una práctica muy sencilla que

podemos intentarla, aunque solo sea por simple curiosidad. Esta es la receta superrealista que están practicando nuestros amigos superrealistas en el Café de la Paix: cada contertulio piensa una palabra y la escribe en un papelito (uno puede escribir un nombre, otro un verbo, o un adjetivo, o un adverbio); se pliega el papelito y se deposita en la bandeja de los pasteles; a continuación, se van abriendo los papeles y colocando las palabras una tras otra; se las acomoda sintácticamente de modo que formen una frase... y ya está. ¿Qué ha salido de este juego? El verso que sigue, el primero de la receta superrealista, decía así:

> El cadáver exquisito beberá el vino nuevo[136].

Salgamos ya del Café de la Paix y valoremos la experiencia colectiva que se conoce, en razón de esta primera creación, con el nombre del *cadáver exquisito.* Beber *un vino nuevo,* de la última cosecha, no tiene nada de sorprendente; lo sorprendente es que ese *vino nuevo* lo beba *un cadáver* y, para colmo, que ese cadáver sea *exquisito,* calificativo que le iría bien al vino, pero no tanto a un cadáver. Imagino que este modo de crear parecerá poco serio. A mí también me lo pareció, como me lo parecieron, y aún hoy me lo siguen pareciendo algunas de esas prácticas derivadas del superrealismo —lo confiesen o no—, que se conocen con el nombre de *OuLiPo*[137]. Pero no está de más la experiencia. Yo la he hecho en varias ocasiones con alumnos y he quedado sorprendido de los resultados. Daría un consejo a quienes queráis practicarla: crear previamente un clima o una situación que a todos os afecte (una audición musical, la lectura de una historia, la proyección de un paisaje, la contemplación de un cuadro, o una merienda con... *vino nuevo* —posiblemente esta fue la situación de los creadores del *cadáver exquisito—).* Me diréis que este juego da para unos versos... en situación, aunque no debe ir más allá. ¿Qué opinaríais si os dijera que también se han escrito *libros de poemas colectivos?* Libros enteros de creación colectiva. Muy pocos, es cierto. Muy pocos. Saco el ejemplo siguiente de la obra escrita por A. Breton, René Char y Paul Éluard, *Ralentizar trabajos,* de 1930:

> El mármol de los palacios es hoy más duro que el sol. Primera propuesta.
>
> La segunda no es tan necia. El ayuno de los vampiros traerá consecuentemente la sed de la sangre por ser bebida.
>
> La sed que tiene la sangre de desposar la forma de los arroyos

La sed que tiene la sangre de brotar en lugares desiertos
La sed que tiene la sangre del agua fresca de los cuchillos
El cuerpo y el alma están asociados por un abrazo
Tercera propuesta, la del carácter deshonroso
Porque el cuerpo y el alma se comprometen juntos
Porque se sirven de excusa recíproca[138].

¿Qué quieren transmitirnos los tres autores de este texto? En él nos encontramos con mucha *sangre,* con mucha *sed,* con *arroyos,* con *cuchillos,* con el *compromiso del cuerpo y el alma asociados por un abrazo.* Las palabras y sus combinaciones pueden, sin esfuerzo, horadar nuestro ser y adentrarse en él en busca quizá de afinidades o rechazos. Convengamos que este poema superrealista, con sus extrañas asociaciones, no ha dejado expuesto con claridad su contenido, ni sus partes convergen en un *tema* que lo explique de modo coherente[139]. Pero ha podido ser fuente de sugerencias relativas a la década de los treinta del pasado siglo que acabó en una catástrofe mundial.

Todo podría haber acabado en aquellos años de entreguerras. Pero es el caso que la poesía superrealista pronto se extendió por el mundo. París, no cabe duda, fue una buena plataforma de lanzamiento. Dar cuenta de la extensión del fenómeno superrealista, así como de sus modalidades, dentro y fuera de Francia, daría para largo. Por lo demás, el viento de la historia ha salvado del olvido a pocos poetas del pasado —es triste reconocerlo, pero es así—, y la fase inicial del superrealismo ya es pasado. Dado que no estoy haciendo aquí una historia de la poesía, me detendré solo en tres *supervivientes:* Aimé Césaire, García Lorca y Odysseus Elytis.

Se cuenta que alguien desafió un buen día a A. Breton preguntándole si resistiría el paso del tiempo alguno de los poetas superrealistas de la primera hornada. Breton contestó impertérrito: «si me hace usted esa pregunta es que aún no ha leído la poesía de Aimé Césaire». Aimé Césarie, poeta martiniqués (nacido en 1911), hizo suyas las reivindicaciones de los negros en la primera mitad del siglo XX. Pensemos en la situación vergonzosa del negro, tanto en Europa como en América, y la conciencia reivindicativa de quien ha vivido las primeras décadas del siglo XX. Esta conciencia reivindicativa, este espíritu de resistencia a toda forma de opresión racial, la expresó constantemente A. Césaire no solo en sus ensayos, sino —y de modo luminoso— en sus libros de poesía[140]. Su texto más poético lleva

por título *Cuaderno de un retorno al país natal,* escrito en 1939. Ese *retorno* no expresa únicamente el deseo de volver, aunque solo sea con la memoria, al continente africano de sus orígenes (Césaire es afroamericano). Es un deseo reivindicativo más amplio. Embarcado en este viaje de *retorno,* el poeta se encontrará con la historia infamante de los negros deportados a América —de los que él desciende— por negreros europeos. Estas mínimas indicaciones contextuales pueden hacernos comprender los versos que siguen.

> [...] a fuerza de mirar los árboles me he vuelto árbol y mis pies de árbol han excavado en la tierra largos agujeros de serpientes con espaciosos sacos de veneno de altas ciudades de osamentas
> a fuerza de pensar en el Congo
> me he vuelto Congo susurrante de selvas y ríos en los que el látigo restalla como un gran estandarte [...]
> en los que el relámpago de la cólera lanza su hacha verdinegra y apremia a los jabalíes de la putrefacción a dar en las lindes de las ventanas nasales
> ¡Oh! No estoy para lamentos ¡Oh! No quiero limosnas
> oh vosotros hombres de buena conciencia que nunca habéis matado a nadie que nunca habéis hecho nada reprobable a los que ningún fantasma frecuenta en vuestros sueños...[141].

Si existe un país, fuera de Francia, en el que los artistas en general, y los poetas en particular, hayan expresado su entusiasmo por la nueva corriente poética, ese país es España. El terreno ya estaba abonado por el talento rompedor e ingenioso de Gómez de la Serna, amigo de los futuristas italianos y próximo a los dadaístas[142]. En Madrid, fueron los jóvenes de la llamada generación del 27, ansiosos de experimentar en todo lo nuevo, los que dan carta de ciudadanía al movimiento francés en nuestro país. Algunos títulos y nombres han quedado unidos a la nueva estética: *Sobre los ángeles,* de Rafael Alberti; *Poeta en Nueva York,* de García Lorca, y *Los placeres prohibidos,* de Luis Cernuda. Con posterioridad a estos nombres cabe citar la aparición del *postismo,* en los años cincuenta del pasado siglo, más próximo de dadá que del superrealismo.

García Lorca, en representación de todos ellos, merece nuestro saludo emocionado. Traigo aquí un breve extracto de su texto, *Poeta en Nueva York,* ese extraordinario poema que perdurará mientras no resulten gastadas sus asociaciones, lo que aún ha de tardar en ocurrir. Recordemos lo dicho sobre la infancia en el acto creativo. Posiblemente también nosotros recordemos imágenes si no idénticas a

las del poeta granadino, sí parecidas a las suyas. A su habitación en la universidad estadounidense de Columbia, donde se hospedó en 1929, le llegan al poeta imágenes de 1910. Los tiempos se mezclan.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar. [...]

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

Después de las vanguardias históricas (dadaísmo, expresionismo, superrealismo, futurismo del primer cuarto del siglo XX, y, antes de ellos, el simbolismo de finales del XIX), el artista ha de saber que las formas han cambiado y debe tenerlo en cuenta Aunque después de estas vanguardias han surgido nuevos *-ismos,* ninguno de ellos ha sido realmente original. Hemos de confesar esta evidencia. Roland Barthes ya indicó que, después de la invención de la fotografía, la pintura no podía seguir los derroteros tradicionales. El mismo crítico afirmó que después de los años veinte del pasado siglo, la pintura, bajo ninguna de sus formas, podía ya sorprendernos. En este momento, las formas admiten tantas variantes como poetas dignos de este nombre las practiquen. En lo que va de las vanguardias históricas a nuestros días, el número de poetas en letra impresa supera a todos los habidos en los tres mil años precedentes de historia de la poesía. Algunos se han forjado un nombre en la historia reciente, otros, pasados los primeros fulgores, han sido acogidos por las antologías más diversas, no faltando las antologías de la poesía del siglo XXI[143]. Todos tendrán el mérito de haber compartido momentos luminosos de la mano de la poesía.

Paso a dar cuenta del tercer poeta que convoco a estas páginas: el griego Odysseus Elytis (nacido en Creta en 1911). Elytis es uno de los poetas que más han estimulado mi memoria. En su poesía —que sucede a dignos predecesores de expresión griega como Kavafis o

Séferis—, convive el legado de la antigua y siempre viva Grecia, la de los mitos eternos, con la Grecia de los nuevos ritos aportados por la liturgia bizantina. Su primer libro de poemas, *Orientaciones (Prosanatolismoi)*, de 1940, da fe de esta mezcla de imágenes, en las que el mar está siempre presente. He aquí la primera estrofa del poema «Aniversario» contenido en este libro:

> Traje mi vida hasta aquí
> en este punto en que se debate
> siempre cerca del mar
> juventud sobre rocas, pecho
> con el pecho al viento
> adónde va a ir un hombre
> que no es más que un hombre
> computando con sus rocíos sus verdes
> instantes, con aguas las visiones
> de su oído, con alas sus remordimientos
> Ah, Vida
> de un niño que se hace hombre
> siempre cerca del mar cuando el sol
> le enseña a respirar hacia donde se desvanece
> la sombra de una gaviota[144].

Que lo aquí expuesto sirva de tarjeta de invitación a la lectura[145]. Porque esta poética sigue viva, aunque no con la furia iconoclasta de las primeras vanguardias de las que se siente deudora. Es justo admitir que el superrealismo ha inoculado su savia en la poesía de cualquier latitud y ha elevado, de modo exigente, la escritura. Después de Baudelaire no fue ya posible, ni lo es hoy en día, escribir poesía echando mano de las imágenes manidas de la enciclopedia tradicional. Las asociaciones poéticas han de surgir del individuo, han de ser personales. Del individuo en el medio en el que tiene lugar el acto creador. No valen ya las imitaciones. Ser originales o no ser, ese parece ser el dilema, terrible si se quiere, de la Modernidad, al menos desde el Romanticismo. Se impone la originalidad, la terrible originalidad en todas las artes: pintura, música, poesía, arquitectura. Y esta originalidad pasa por la creación de asociaciones poéticas inéditas. Pese a ello, es mi opinión que, frente a los poetas miméticos, y frente a los que buscan la originalidad ansiosamente alejándose de sus coetáneos, la pretendida originalidad anida en el interior de uno mismo; y más que de buscarla a cualquier precio, se trata de operar desde la individualidad y la sinceridad. Sin estas dos

condiciones no habrá poesía que tal nombre merezca, se opte por las formas clásicas o las vanguardistas.

Terminaré estas referencias con un poeta que transitó, de la mano de la poesía, por los caminos de la sencillez, el absurdo y la ternura. El absurdo. Por su cultivo del sinsentido y del humor, algunos —no todos— lo relacionan con el superrealismo, ya que el humor, sobre el que no he insistido debidamente, es casi connatural con las prácticas superrealistas. El poeta que traigo ahora a estas páginas, Antonio Fernández Molina —con el que solo tuve breves, aunque intensos, encuentros amistosos—, practicó el humor absurdo propio de la tradición española, desde Quevedo a Dalí. El humor. El humor y la ironía. Aun admitiendo, en principio, el aviso de Rilke sobre la conveniencia de limitar el uso de la ironía, poetas como el americano Charles Bukowski o el nórdico Claes Andersson[146] me relajan y divierten. Como lo hace, con su humor desenfadado y tierno, F. Molina, de quien dejo aquí, como botón de muestra, unos versos de su extenso poema *La corbata*[147], que recomiendo leer por entero.

> [...] atención, planetas risibles,
> botellas magníficas en los estantes,
> momias rubias, destrozadas ilusiones cotidianas,
> seres que con el alma larvada madrugáis,
> acariciadoras pezuñas profesorales,
> atención un momento,
> y hagamos unas consideraciones sobre la corbata.
> ¡Oh, escándalo! ¡Oh, precisión! ¡Oh, bufanda!
> ¡Oh, bufidos enmascarados y bigotes, trigotes, monigotes!
> Oh, sí, hagamos unas consideraciones.
> Llevemos al terreno de las consideraciones
> este tema apasionante
> como un pedazo de tarta.
> ¡Es hora de tratar temas profundos!

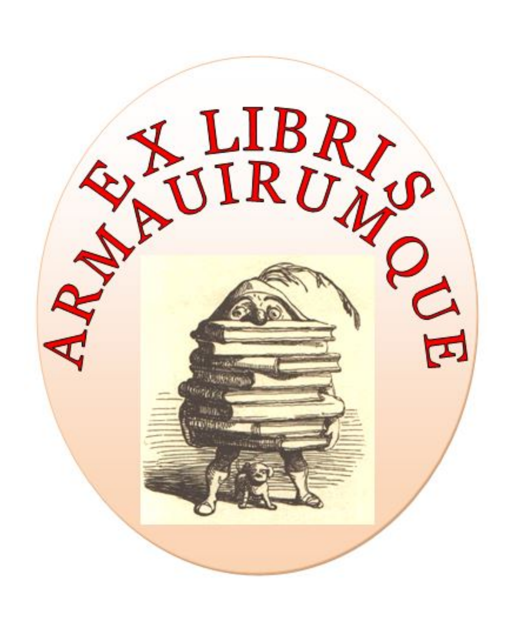
* * *

Recuerdo una vez más que no pretendo escribir la historia de la poesía. Si me he detenido en el superrealismo —y lo haré próximamente con el simbolismo— es simplemente por encontrarse estos movimientos en el *recorrido* que va de la percepción a la fusión con el mundo, y por cuanto que estos poetas han abierto a la poesía puertas y ventanas nuevas para que por ellas penetren en sus domi-

nios los vientos respetuosos o insolentes de la imaginación, del inconsciente y del ingenio humanos. En definitiva: por haber ofrecido vías nuevas a la asociación de las cosas de este mundo y, consecuentes con ello, haber contribuido a conocerlo un poco más, a amarlo un poco más y a expresarlo por medio del lenguaje poético.

Simpático y fraternal, Guillevic no podía expresar con más tino y convicción el sentido de cuanto he pretendido exponer en este capítulo:

> Cuando escribo
> es como si las cosas,
>
> todas, no solo aquellas,
> de las que escribo
>
> vinieran hacia mí
> que parece y yo lo creo
>
> que es
> para conocerse[148].



## Capítulo III

# Simbólicos míticos místicos

### 1. Por la selva de los símbolos. Por culpa de una manzana

> Más celestes que los de esos brillantes luceros nos parecen los ojos infinitos que la noche ha abierto en nosotros
>
> Novalis[149]

> Y con voz lenta
> reunió lo disperso;
> sumó gestos y nombres, calor de tantas manos
> y luminosos días
> en un solo suspiro.
>
> J. Á. Valente[150]

> Por la selva de símbolos el hombre...
>
> Baudelaire[151]

En el capítulo precedente he hablado de las asociaciones metafóricas y sinestésicas. En este daré otro paso para hablar de asociaciones más profundas: las *asociaciones simbólicas.*

Para entender en qué consisten estas asociaciones es imprescindible explicar la noción de *símbolo*[152]. Vamos a ello. Las definiciones de símbolo varían en razón de la extensión que se quiera cubrir con cada de una de ellas. La más amplia, y menos exigente, hace entrar

en lo simbólico todos aquellos *sentidos segundos* que podemos atribuir a un objeto o a un relato. Lo más frecuente es que estos sentidos nuevos o segundos, provengan de la civilización en la que se mueve el hablante. Me explico con un ejemplo sencillo: la palabra *manzana.* Su sentido primero o corriente, definido por el diccionario, es exactamente el que usamos en la práctica de todos los días. En este plano, *manzana* se define como «fruto redondo de piel fina, carne blanca y con unas semillas pequeñas en el centro, producido por el manzano». Ahora bien, ese fruto, sin quitarle ni ponerle nada, ha recibido unas significaciones segundas que se remontan, en la civilización judeocristiana, nada menos que al paraíso terrenal. Digamos que la manzana, como un fruto comestible, en su sentido primero, constituye el *simbolizante.* Los sentidos segundos serían los *simbolizados.* El símbolo es la unión de un simbolizante y un simbolizado. O dicho de otro modo: el símbolo se *conforma* al aplicar *un sentido segundo* a un signo o a un objeto. Pasemos ahora a los *simbolizados* o sentidos segundos de *manzana.*

Todos conocemos, por el relato del Génesis, la prohibición que Dios hace a *nuestros primeros padres* de no comer del fruto del *árbol prohibido,* un manzano, conocido como *el árbol del Bien y del Mal;* y todos sabemos lo que pasó: *el demonio,* disfrazado de *serpiente,* tentó a Eva, que le dio un bocado a la manzana y, a continuación, invitó a comer a Adán. La maldición de Dios no se hizo esperar y el castigo tampoco: a la serpiente la condena a moverse arrastrando su cuerpo por la tierra, castigo que, visto desde la perspectiva humana del *Homo erectus,* resulta humillante y doloroso; a Eva a parir con dolor; a Adán a *ganarse el pan* con el *sudor de su frente;* a ambos a sufrir la *enfermedad* y, finalmente, *la muerte.* Consecuente con esta acción, y con el *castigo divino* que provoca, se introduce en la civilización hebrea y, posteriormente, en la civilización judeo-cristiana el concepto de falta o *pecado por desobediencia.* Por ser el primer pecado del hombre, según la Biblia, se la llamará *pecado original* (es decir, cometido en los orígenes de la vida humana). Y, lo que es menos comprensible, este pecado será *heredado por todos los descendientes de Adán y Eva al nacer.* Bueno, por todos los que aceptan esta interpretación de la Iglesia romana.

En la exposición del relato, he subrayado aquellos términos cargados de significaciones simbólicas o segundas. Pero quedémonos solo con la *manzana.* Cuando la cosa o su signo nos hacen evocar la leyenda bíblica, la manzana que comemos en casa y compramos en el mercado se carga simbólicamente. El mito se apodera de ella.

Es curioso que este significado segundo de manzana haya pasado a los sueños y a los cuentos de hadas. Como Eva, Blancanieves mordió la manzana y cayó al suelo, lo que hay que interpretar como que perdió su estabilidad (su paraíso). La leyenda suiza de *Guillermo Tell*, aparecida en el siglo XIV, parece más alejada del mito. No obstante, si analizamos el relato advertimos en él que Guillermo Tell (trasunto mítico de Adán y Eva), encarna la rebelión contra el señor dominador, Leopoldo I, duque de Austria (que puede ser el símbolo de Dios) y, en consecuencia, será castigado por él. En el castigo aparece la *manzana*, cargada de simbolismo: a ella, colocada encima de la cabeza de su hijo, debe disparar Guillermo Tell. En la época romántica, inspirándose en esta leyenda, Friedrich Schiller escribió el drama *Guillermo Tell (Wilhelm Tell)*, que está en el origen de la ópera de Giachino Rossini del mismo título.

Si, cambiando de civilización, nos marchamos a la Grecia antigua, veremos como, en la mitología griega, la *manzana* hace referencia a la sensualidad, al erotismo, al deseo sexual (atribuciones encarnadas en la diosa Afrodita, la Venus de los romanos). Así ocurrieron las cosas. Un buen día, Zeus quiso que un mortal diese una manzana a la más bella de las diosas. Envió a la tierra a Hermes, su mensajero, y este designó como juez al príncipe troyano Paris. Fue el primer concurso de belleza de la historia. A él se presentaron tres diosas: Juno, Atenea y Afrodita. Como es sabido, el concurso —amañado, por cierto— lo ganó Afrodita, la que, a cambio de obtener la manzana que la declaraba ganadora, le prometió a Paris la posesión de Helena, la más hermosa de todas las mujeres griegas. Y así fue. Helena se enamoró perdidamente de Paris y este la raptó llevándosela a Troya. Esa fue la razón por la que los griegos declararon la guerra a Troya. ¡Por culpa de una manzana!

A primera vista, los significados segundos del mito griego no tienen mucho que ver con los del relato bíblico. Pero si nos acercamos con detenimiento a estas dos historias, observaremos algo muy peculiar. En la Biblia se dice que, cuando comieron la manzana, Adán y Eva se dieron cuenta de que estaban desnudos. Se acabó, pues, la inocencia y apareció el placer del cuerpo desnudo. En los dos relatos, la manzana lleva al sexo, en definitiva. Solo que, en la simbología cristiana, el sexo se verá sujeto a una serie de prohibiciones y tabúes a lo largo de la historia, siendo fuente de uno de los llamados pecados capitales, la lujuria; mientras que, en la mitología griega, el disfrute del cuerpo resulta la respuesta más acorde con la ley natural.

No voy a entrar en otro tipo de símbolos inscritos en el relato del Génesis ni en otros relatos. Encuentro preferible, para comprender qué es el símbolo, seguir indagando, de modo sencillo, en nuestra *manzana*. Para empezar, consideremos que nuestras dos manzanas aparecen en contextos en los que el hombre tiene que vérselas con la divinidad: con el Dios de los judíos o con los dioses paganos. Ello pone de manifiesto el carácter sagrado que funda este símbolo.

* * *

Augusto Comte habló de tres períodos en la historia de la humanidad: de la Antigüedad hasta Descartes, el hombre habría vivido en la *edad simbólica* o teológica, es decir, en tiempos en los que era firme la creencia en seres superiores al hombre; con Descartes, en la primera mitad del siglo XVII, se pasó a la *edad metafísica;* finalmente, con el señor Comte, en la primera mitad del siglo XIX, se habría pasado a la *edad positiva*. En la edad positiva no hay lugar para simbologías sagradas. Sin entrar ahora en comentarios sobre estas tres edades, sí entenderemos que, a medida que el sentimiento de lo sagrado se pierde, se pierde con él el reconocimiento de algunos sentidos simbólicos que uníamos a las cosas y, consecuentemente, se pierden los que calificaría de «comportamientos acordes con dichos sentidos». Pongo un ejemplo que nuestros mayores practicaban hace años: el *pan*. Se podría relacionar este pan con nuestra *manzana* si, rizando el rizo, pensamos que, por culpa de dicho fruto, el hombre tendría que «ganarse el pan con el sudor de su frente» —con lo que ese pan significaría, partiendo del sudor con que se gana, el esfuerzo, el trabajo, la inquietud por la supervivencia que requiere casa, vestido, alimentos: todo esto está concentrado en el pan—. Pero me gustaría que recordásemos algo concreto: cuando en nuestras casas el pan se caía al suelo, se recogía, se limpiaba y se besaba. El pan lo repartía el padre de la familia, es decir, el que trabajaba para los demás, y, antes de partirlo, hacía en la corteza la señal de la cruz con el cuchillo. En definitiva, el carácter sagrado concedido al pan, en tanto que símbolo, explica unos comportamientos casi rituales. Estos comportamientos cobran mayor sentido si consideramos que el pan es el elemento que, en la civilización cristiana, escoge Cristo como «símbolo de su propia carne» y, lo que es más, de la carne que va a ser sacrificada para salvar al hombre de aquel pecado original, el que vino por comer la manzana prohibida.

Es posible que no encontremos un parecido[153] material entre la fruta del manzano y las múltiples atribuciones simbólicas de que ha sido objeto. No obstante, de profundizar en el relato, sí podríamos aventurar algunas referidas a la belleza o al sexo. Basta con abrir un diccionario de símbolos para advertir algunos parecidos: la manzana es bella, de piel suave, fragante... como el cuerpo desnudo; la manzana se parece en su forma a los pechos femeninos; abierta, su centro representaría la vulva de la mujer; además de ser la fruta de Eva y de Afrodita, en la Antigüedad aparece como la fruta de los dioses relacionados con el amor y el sexo: Príapo, Adonis, Dioniso, Eros...

Umberto Eco distingue entre símbolos *salvajes* y símbolos *domesticados*. Se conceptuarían como salvajes aquellos símbolos que, por exponer alguna faceta de lo arcano o lo divino, no se dejan domesticar por las significaciones. Los hombres solo podemos percibir mínimos destellos de lo arcano, del misterio que nos envuelve. Estos símbolos pueden abrazar en su seno incluso simbolizados contrarios entre sí, el amor y la muerte, por ejemplo. G. Bataille tiene un estudio revelador, al que remito, sobre la unión del erotismo con la muerte en las primeras manifestaciones del hombre prehistórico[154]. En el relato del Génesis el sentimiento erótico (Adán y Eva se miran desnudos) aparece ligado al decreto de Dios condenando a la muerte a la primera pareja humana.

## 2. Correspondencias simbólicas

> No separes
> la sombra de la luz que ella ha engendrado.
>
> J. Á. Valente

> Cuando la luz y la noche se acoplen de nuevo
> para volver a engendrar la pura claridad...
>
> Novalis[155]

Antes de entrar en materia en este epígrafe, permitidme que os presente al poeta Charles Baudelaire (1821-1867), autoproclamado *poeta de la Modernidad* y autor de un soneto titulado «Correspondencias», que muchos consideran el texto fundador del simbolismo en poesía. Sorprendió a sus contemporáneos y sigue

sorprendiendo desde entonces a cualquier lector en cualquier parte del mundo. No creo que exista un poeta que desconozca *Las flores del Mal.*

Charles Baudelaire, que tanto debe sin duda a Edgar Allan Poe, tuvo siempre a este por un hermano. Incluso por algo más que un hermano: por un santo al que le rezaba, en la última etapa de su vida. A dos seres más «canonizó» nuestro poeta: a una criada de su infancia por nombre Mariette y a su padre, que murió cuando el niño tenía seis años. Tras la muerte de su padre, se inicia un idilio del niño con su madre, que durará poco, pues esta se casa pronto, en segundas nupcias, con el brillante coronel Jacques Aupick, que sería nombrado, unos años más tarde, jefe del Estado Mayor de la Primera División de París. Algunos achacan a este matrimonio de la madre el odio que, mezclado con cariño, sentirá por ella a lo largo de sus días[156].

De adolescente, pasó por los institutos de Lyon y París. Contrajo pronto la sífilis, y, ya joven, viajó por los mares del Sur, por imposición de la madre y el padrastro, a fin de alejarlo de los turbios ambientes de París. Llegado a la mayoría de edad, Baudelaire reclamó la parte de la herencia paterna que le correspondía. Con dinero contante y sonante en el bolsillo, inició una vida de *dandy* derrochador y nocherniego, consumiendo, en solo un año, más de la mitad de un ingente patrimonio. Ello obligó a la familia a ponerle freno con un severo administrador. A partir de entonces, tuvo que acomodarse a los doscientos francos mensuales establecidos en el convenio familiar, a los suplementos económicos mil veces suplicados a la madre y a las ganancias que le procuraban sus traducciones del inglés —entre ellas las de Poe—, y la publicación de sus ensayos y poemas.

Tuvo nuestro poeta dos amores principales: Jeanne Duval, su musa bestial y tierna, la musa del *spleen,* y Apollonie Sabatier, la musa del *Ideal.* Al final de su vida, marchó a Bélgica para huir de los acreedores. El 30 de marzo de 1866, a consecuencia de un ataque cerebral, ocurrido mientras visitaba una iglesia de Namur, quedará hemipléjico. Un año más tarde, en París, tras recibir los divinos auxilios, murió en brazos de la madre, a la que tanto había amado y repudiado.

Hay quienes piensan —y yo me cuento entre ellos— que en poesía puede hablarse de un antes y un después de Baudelaire. Vaya por delante que siento por él un aprecio muy sincero y no tengo inconveniente en contarme en el número de sus *hermanos,* tal como él quiere que seamos sus lectores *(hipócrita lector, mi semejante, mi hermano)* en el poema que sirve de prólogo a su libro *Las flores del mal.* En manuales,

enciclopedias y tratados más reposados se le considera un *poeta maldito*. Sin duda a causa de poemas como «La tentación de San Pedro» o «Las letanías de Satán». Puede que también por sus actitudes irreverentes para con los poderes políticos y la clase burguesa intelectual a la que pertenecía. Es una pena que Baudelaire no terminase un libro polémico, sus *diarios íntimos*, a los que dio el título de *Mi corazón al desnudo*[157].

Tras esta nota biográfica, volvamos a nuestro tema. Vivir el mundo de las correspondencias es vivir en el grado más elevado que la poesía reserva a sus seguidores. Baudelaire juega con la composición verbal: *corresponder* (correspondencia) es un compuesto de *responder*. Con ello, privilegia el diálogo. Esto implica que existe un diálogo entre las cosas, que las cosas hablan entre ellas, aunque no se expresen, como es evidente, con palabras, y que el poeta es el ser privilegiado que alcanza a comprender lo que las cosas dicen. «Dichoso aquel que comprende sin fatiga el lenguaje de la flor y de las cosas calladas», exclama en un poema casi sublime, titulado «Elevación», que podría haber firmado el mismísimo san Juan de la Cruz. Además de dialogar, el verbo *corresponder* tiene como sinónimos *convenir, armonizar, acordar* (acuerdo), *concertar* (de concierto), *avenir, correlacionar, combinar,* etc.

El tema de las correspondencias viene de lejos. Los románticos no hacen sino actualizar una corriente de pensamiento muy antigua que tendría su origen en las primeras manifestaciones poéticas orientales. Baudelaire confiesa que se inspira en el místico sueco Emanuel Swdenborg (1688-1772). Por curioso y extraño que a algunos pueda parecer, Baudelaire entronca su pensamiento poético con la mística cristiana, heterodoxa si se quiere pero cristiana. En un ensayo sobre Edgar Allan Poe confiesa sin reparos:

> Este admirable, este inmortal instinto de lo Bello nos lleva a considerar la tierra y sus espectáculos como una imagen, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de cuanto está más allá, y que revela vida, constituye la prueba más viva de nuestra inmensidad. A un tiempo por y a través de la poesía, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores situados tras la tumba [...] De este modo, el principio de la poesía consiste, estricta y simplemente, en la aspiración del alma[158].

Decepcionantes deben de resultar estas declaraciones a quienes solo quieren ver en él al poeta maldito de las «Letanías de Satán».

Puede que parezca extraño lo que ando diciendo: que si las cosas hablan, que si el poeta puede escucharlas... Bueno, no debe parecernos tan extraño. Los biólogos aseguran que los pájaros y otros animales tienen su lenguaje, que se llaman y expresan entre ellos las situaciones en las que se encuentran, el peligro que corren, las llamadas del instinto sexual... Puede que este lenguaje, aunque no nos sea tan evidente, tenga lugar entre los seres vegetales y —recordemos el caso del monje budista—, quién sabe si también entre los seres no animados. El hombre no está excluido de dicho diálogo. Ya hemos dicho que el poeta habla con las cosas. Sabe hablarles como ningún otro ser. Con palabras, por supuesto. También con otros modos de habla: proximidad, tacto, canto...

No nos sorprenderá ya que las cosas puedan respondernos. ¡Escuchar la lección y ejemplo que cada cosa nos transmite! Esto es el simbolismo.

Tras este preámbulo, ha llegado el momento de detenernos en el famoso soneto de Baudelaire, titulado «Correspondencias». Doy aquí mi traducción:

> La Naturaleza es templo de pilares vivos
> que escapar deja a veces sus palabras confusas.
> Por él el hombre pasa, por su selva de símbolos,
> que lo observan con familiar mirada.
>
> Como ecos dilatados que de lejos se confunden
> en la unidad profunda y tenebrosa,
> como la noche vasta, vasta como la luz,
> perfumes y colores y sonidos se responden.
>
> Y hay perfumes frescos como carne de niño,
> dulces como el oboe, verdes como praderas
> que alcanzan la expansión de las cosas sin fin.
>
> Y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes
> como el ámbar, el musgo, el benjuí y el incienso
> que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Para empezar, el poema «identifica a la naturaleza con un templo». Identifica, digo. No dice que la naturaleza sea como un templo, o que se parezca a un templo. No. «La naturaleza es un templo». Con ello, rebasando el plano puramente metafórico (por eso digo que el simbolismo es un paso más o, *mejor*, el *último paso posible en el recorrido*

poético), la convierte en una naturaleza-templo y, consecuentemente, al ser templo, la hace depositaria de lo sagrado, lo arcano, lo misterioso y lo inconsciente, territorios de los que parte la más honda poesía.

En el verso tercero, la naturaleza-templo se especifica como una *selva de símbolos.* La naturaleza-templo no es un bosque *(bois),* ni jardín botánico, sino una *selva (forêt),* es decir, un espacio salvaje, oscuro, de difícil penetración. En definitiva: esa naturaleza-templo-selva, en razón de sus atributos, no se deja fácilmente atrapar ni domesticar por un solo significado, pudiendo llegar a «admitir incluso significados contradictorios». No olvidemos que el movimiento simbolista del siglo XIX, heredero en parte del Romanticismo, se propone ahondar en lo profundo del alma humana y de nuestro ser en el mundo. No es de extrañar que la mayoría de los poetas y artistas simbolistas se considerasen espiritualistas y algunos incluso religiosos, aunque sus credos no fueran siempre muy ortodoxos (hubo los que optaron por la teosofía o por el budismo).

¿Qué hace el hombre en esta selva? Lo dice el soneto claramente: «pasa observado por miradas familiares y escucha palabras confusas». Me permito una mínima explicación de los términos:

— *Pasa:* despliega por el tiempo sus breves días sin retorno en conflicto con sus ansias de eternidad. El hombre no permanece, pasa.
— *Miradas familiares:* las cosas y el hombre pertenecen a la misma familia.
— La naturaleza-templo-selva *escapar deja a veces palabras confusas:* palabras de difícil comprensión. En el uso corriente, solemos hablar atribuyendo a cada término el sentido que le corresponde en su contexto. En el lenguaje poético-sagrado no es posible dar con *el sentido* en su totalidad, solo cabe intuir diferentes sentidos. Cuando U. Eco habla de la *ambigüedad* como condicionante de la obra abierta, está reiterando lo que Baudelaire resume y amplía aquí con sus *confusas palabras*[159]. Esas palabras pueden revelar *uno o varios* sentidos, pero no *el* sentido... En el cuarteto siguiente, esas palabras se convierten en *ecos* tan confusos como las palabras de las que proceden. También esos ecos son *confusos.*
— ¿En dónde se confunden? «En la unidad profunda y tenebrosa, / vasta como la noche, vasta como la luz». De nuevo volvemos a entender que la *confusión* proviene de la vastedad de dos inmensos elementos (la luz y las tinieblas) y de la fusión

(con fusión, fusión con) del uno con el otro. Luz y tinieblas constituyen las atmósferas en las que se mueve la mística.

- Esos *ecos* (de palabras) *de lejos se confunden.* Decir que *de lejos se confunden* nos deja suponer que *de cerca* los veríamos no confundidos. Quizá sea así. En la vida corriente establecemos distinciones y oposiciones que contempladas en lejanía no serían tales. Toda la obra de Baudelaire es una conciliación (otro sentido de confusión) de contrarios que anidan en su interior: Dios y el diablo, el Bien y el Mal, el Esplín y el Ideal, *la luz y las tinieblas...*
- *Perfumes y colores y sonidos se responden.* Ahí quería llegar finalmente el poeta, a decirnos que elementos de códigos distintos, que percibimos por sentidos distintos (olfato, vista, oído), son capaces de llegar a una armonización, a una *correspondencia.* No ha podido explicar mejor el poeta la *sinestesia* fundadora del simbolismo. La pedagogía, en la enseñanza de las artes, justifica la unión de distintos objetos artísticos: conciliar tal o cual música con tal o cual poema o pintura. La correspondencia entre estos objetos artísticos funciona sin problemas cuando pertenecen a un mismo movimiento o época, sea este medieval, barroco, renacentista, romántico, impresionista, simbolista o superrealista. ¿Por qué esta experiencia funciona en estos casos? Con toda probabilidad porque esa pintura, esa música y ese texto poético, que pueden llegar a emocionarnos cuando los percibimos simultáneamente, son *manifestaciones de superficie* de esa *unidad profunda* en la que *se corresponden.* [En un plano menos elevado, los audiovisuales trabajan con esta mezcla de lenguajes: palabras, imágenes, melodías... Cualquiera de nosotros puede hacer parecidas experiencias que, a no dudarlo, resultarán divertidas y enriquecedoras. A veces, también hay que decirlo, se obtienen resultados sorprendentes contrastando objetos artísticos pertenecientes a movimientos alejados, espacial y temporalmente, entre sí][160].

En los dos tercetos, Baudelaire se detiene particularmente en los *perfumes,* lo que no debe extrañarnos en un libro titulado *Las flores del mal.* Los dos tercetos acaban con versos rayanos en el lenguaje místico. El primero habla de perfumes que «tienen la expansión de las cosas sin fin» (infinitas)*;* el segundo, de perfumes «que cantan los transportes del alma y los sentidos». Me detengo en el término *transportes.* En música, por transporte se entiende el hecho de trasladar una melodía a una nota supe-

rior o inferior. Referido a la sensación que experimentan el alma y los sentidos, nos interesa aquí más bien la acepción que el diccionario de María Moliner da para *estado transportado:* «arrobado, embelesado, extasiado, enajenado»; y para *transportarse:* «quedarse tan absorto en la contemplación de una cosa exterior o que se tiene en la mente que los sentidos y la razón dejan de funcionar para cualquier otra cosa». Extasiado, arrobado, enajenado: he aquí estados frecuentes de la experiencia mística.

El perfume. Detengámonos un momento en el *perfume* antes de proseguir con el tema de este capítulo. Dentro de la poesía occidental, Baudelaire podría ser nombrado el poeta de los perfumes. La sensación del perfume (en la que ya me detuve en el cap. I.2, recordando a los amantes de *El cantar de los cantares),* se convierte ahora en causante del éxtasis místico, de la enajenación, del vislumbre *de las cosas infinitas*... Bañan los perfumes *Las flores del mal.* Destaco en ellas el poema «La cabellera» (XXIII) en la variación que poco más tarde ofreció en *El esplín de París* con el título «El hemisferio en una cabellera». Extraigo dos párrafos de este último:

> ¡Si pudieras saber lo que veo, lo que siento, las cosas que escucho en tus cabellos! Mi alma viaja por el perfume como la de otros por la música.
>
> Tus cabellos contienen todo un sueño poblado de velámenes y arboladuras; encierran anchos mares cuyos monzones me transportan a climas hechizados en donde el espacio es más azul y más profundo, en los que la atmósfera está aromada de frutos, de hojas y del olor de la piel humana[161].

## 3. La poesía simbolista: constantes y modelos

> [...] el perfume pálido y dorado de los pensamientos silvestres...
>
> Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*

> Bajemos a cantar lo no cantable,
> propongamos al fin un Edipo al enigma.
>
> J. Á. Valente, en *Breve son*

En mi vagar libresco por el simbolismo me he topado con nombres, movimientos y fechas que me han procurado mucha luz y alguna confusión[162]. En cuanto a su ubicación cronológica, la mayor parte de los comentaristas coinciden en señalar que el movimiento

simbolista se extiende de pleno derecho en el último cuarto del siglo XIX y en el primero del siglo XX. Pero cabe ver predecesores lejanos en Platón, la mitología (griega, celta, hebrea) y las tragedias griegas; en algunos relatos medievales; en Shakespeare y Calderón; en predecesores más próximos como William Blake (en poesía y pintura), Wagner (en el ámbito del drama musical), E. Allan Poe y Baudelaire (en poesía) y Hegel (en el ámbito del pensamiento y de la estética). Evidentemente, los predecesores más cercanos de los simbolistas son los poetas románticos, a tal punto que algunos críticos ven en el simbolismo una versión corregida y aumentada de la poesía romántica; lo que no me parece del todo desacertado si contemplamos la trayectoria del Romanticismo en Alemania, Francia o Inglaterra. Ya dejé constancia, en el capítulo primero (I.4 y I.5) de esos portentosos poemas de los románticos ingleses, de sus arrobamientos ante las maravillas de la naturaleza, de sus sinestesias. Como un recuerdo de ellos, os dejo saborear aquí, descontextualizados, estos versos de «La rima del viejo marinero» de Coleridge:

> [...] el puerto... estaba blanco de silenciosa luz
>
> [...] las velas suspiraban como un campo de espigas *(ibíd.)*

En el movimiento simbolista, todas las artes se corresponden: poesía, teatro, ópera, música, artes plásticas — la pintura en particular—. Evidentemente, este movimiento tiene su arte preferida: la poesía. En realidad, todos los productos simbolistas pueden ser calificados de altamente poéticos. Aunque en el simbolismo del siglo XIX abundan los poetas europeos de expresión francesa, también los encontramos en otras lenguas y lugares.

Tras estas aclaraciones, y ya con pie ligero, voy a saludar a un poeta que me es querido por varias razones: por conservar aún el sabor de sus cuentos, leídos en mi adolescencia, y por ser el poeta preferido de Charles Baudelaire, quien lo tradujo al francés en una versión que aún hoy sigue publicándose. Si aún no lo habéis adivinado os diré que me estoy refiriendo a *Edgar Allan Poe* (1809-1849). Quiero abrir con él la puerta que nos conduzca a los otros poetas del simbolismo. A Poe se le conoce más como narrador que como poeta de versos regulares. En este campo, se le hace justicia al mencionar su tendencia al relato de terror, a la novela gótica, a la ciencia ficción, o a la trama detectivesca.

Su vida, en opinión de sus biógrafos, fue un camino sembrado de luces y sombras, yo diría que más de sombras que de luces. De

niño quedó huérfano. Su apellido Allan le viene de la familia que lo adoptó. En un poema nos cuenta que su infancia está llena de misterio, un misterio al que siguió ligado el resto de sus días. Ese misterio —y aquí reside el poeta simbolista— lo encontraba en todo, en la fuente y el torrente, en el otoño y sus oros, en los riscos de las montañas, en el trueno, el rayo y la tormenta, en el cielo azul y las nubes (en las que adivina la figura del demonio).

De joven, se enroló en el Ejército. Su familia adoptiva terminó desheredándolo. En 1835, contrajo matrimonio con su prima Virginia Clemm, de trece años, que murió de tuberculosis dos años más tarde. También Poe murió joven, sin cumplir los cuarenta, atribuyéndosele su muerte prematura al uso del alcohol, a su carácter colérico, a las drogas y a la tuberculosis. Conviene aclarar que no era un bebedor compulsivo, simplemente se emborrachaba con una mínima cantidad de alcohol.

En su obra se concilia lo irracional de las fuerzas del inconsciente, la nocturnidad, el angelismo, la pasión y la muerte (enfrentada esta al amor). Por todo ello, E. A. Poe fue, sin pretenderlo, uno de los grandes *maestros* de la literatura del siglo XIX. Su influencia fue grande en los simbolistas franceses (particularmente en nuestro ya citado Baudelaire, su traductor al francés, y, de la mano de este, en Mallarmé, quien, en sus *Romanzas y versos de álbum,* le dedicará una sentida glosa[163] con el título «Túmulo de Poe»). También influye en autores tan diversos como Dostoievski, William Faulkner, Franz Kafka, A. Conan Doyle, Thomas Mann, H. P. Lovecraft, J. Luis Borges, Julio Cortázar y Rubén Darío (que le dedicó un ensayo en su libro *Los raros).* En este libro, Darío cree que la verdadera enfermedad de Poe no fue el alcoholismo sino el *ensueño.* «Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte que, por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio»[164].

Subrayo, en la relectura reciente de sus poemas, *A dream within a Dream,* que comienza de un modo sencillo e inocente, «Take this kiss upon the brow!» («Toma este beso en tu frente») y acaba con estos versos: «All that wee see or seem / is but a dream within a dream» («Cuanto vemos o nos parece ver / no es más que un sueño dentro de un sueño»)[165].

Los lectores de Poe me estaréis ya pidiendo que no me olvide de *El cuervo,* símbolo macabro donde los haya. Ya lo hago con este inicio del poema en la melodiosa traducción de Julio Cortázar:

Cierta vez que promediaba triste noche, yo evocaba,
fatigado, en viejos libros, las leyendas de otra edad.
Ya cejaba, dormitando; cuando allá, con toque blando,
con un roce incierto, débil, a mi puerta oí llamar.
«—A mi puerta un visitante —murmuré— siento llamar;
eso es todo y nada más».

A mí, en particular, me encanta aún más su poema casi épico titulado *Israfel*. De gustos no hay nada escrito, dice esa falsa sentencia. Una frase del Corán le inspiró a Poe este poema. La frase en cuestión viene a decir que el ángel Israfel, cuyo laúd está compuesto con las fibras de su corazón, posee la voz más dulce de todas las criaturas. Siguiendo una costumbre, habitual en los griegos, Poe transformó a este ángel en estrella. Entonces, la luna y todo el cielo quedaron atónitos y enmudecieron al oír a Israfel cantar acompañado por su laúd. Del poema destaco esta frase que Poe parece susurrarle al oído a Israfel:

No es un error,
Israfel, que desprecies
un canto sin pasión.

En el poema *The one in Paradise,* el amor, fuente de toda belleza, se vuelve amargo («The light o Life is o'er!», «la luz de la vida está muerta»). Pero, olvidando todos sus contextos, me quedo con este extraordinario verso: «And all my days are trances» («y trances son todos mis días»).

* * *

¿Qué caracteriza al simbolismo? Esa es la pregunta a la que conviene que responda antes de seguir adelante. Lo hago diciendo que la poesía simbolista, y el arte simbolista en general, tienen como características principales —frente al arte realista con el que convive inicialmente—, el cultivo de «la idea, de los mitos y de los sueños». Frente a los realistas, que prefieren los objetos tangibles, los simbolistas prefieren la idea; frente a los realistas, que prefieren la historia, los simbolistas prefieren los mitos; frente a los realistas, que prefieren la realidad captada por el hombre despierto y consciente, los simbolistas acuden también a los sueños. Vayamos por partes.

Los simbolistas prefieren la **idea** a la **realidad**. Pero ¿cómo es posible pintar una idea?, me preguntaréis. Para pintar la realidad sabe-

mos que los realistas —y el impresionismo sería uno de los últimos avatares del realismo— pueden salir al campo o a la ciudad para dar con el río, los árboles, el gato, una estación, la fachada de una catedral... reales. Para pintar una idea (la pobreza, la bondad, la pesca...) no es necesario salir al campo. Dicho de otro modo: no necesitan modelos reales. Necesitan echar mano de la imaginación, de la meditación, de la intuición. Para plasmar la idea en la poesía, los simbolistas adoptan dos caminos distintos: el de la depuración y aquilatamiento de los medios expresivos, aun forzando la sintaxis y las relaciones semánticas, o bien el de la prolijidad, la acumulación expresiva, el neobarroquismo. Mallarmé es un ejemplo de la primera opción. En la tendencia opuesta, la de la acumulación y el neobarroquismo, destaca Paul Claudel, tanto en su obra poética como en su teatro, al modo como destacó, en pintura, Gustave Moreau. Por su lado, Maurice Maeterlinck participará de ambas tendencias.

Los simbolistas prefieren los **mitos** (griegos, orientales, hebreos) a los relatos históricos. Los mitos, además de sus interpretaciones como símbolos ejemplares, universales y atemporales[166], son más maleables que la historia. El poeta puede optar por alguna de las variantes míticas existentes o crear su propia variante con vistas a dotarla de su interpretación. Hay mitos para todos los gustos. Los hay crueles, los hay tiernos, los hay profundamente evocadores. Algunos han sido adoptados por los psicólogos para explicar tendencias humanas muy concretas (todos hemos oído hablar del mito de Edipo, del mito de Electra, del mito de Orfeo...).

Mallarmé acude al mito en su poesía dramática, género este en el que solo supo componer dos breves esbozos: *Herodías* (1869) y *La siesta de un fauno* (1876). Es posible que Richard Strauss tomase de *Herodías* la idea de componer su ópera *Salomé* (estrenada en 1905) y que, no encontrando desarrollada la idea escénica en Mallarmé, acudiese al drama poético *Salomé* (1871) de Oscar Wilde[167]. El fauno, por su lado, dio origen, poco después, al poema sinfónico *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, que Mallarmé consideró muy superior a su poema.

Finalmente, debo aclarar que el mito no se capta solo por la inteligencia o la imaginación, concierne al hombre en su totalidad física y espiritual, pues es, como los sueños, la expresión de los deseos ocultos en el inconsciente. De hecho, muchos tratadistas piensan que las creencias se originan, en buena medida, en el inconsciente[168].

Al hilo de estas reflexiones, me parece oportuno mencionar, aunque sea de pasada, el debate sobre la *verdad histórica* (realista) y la *verdad mítica* (simbolista), que resume lo que vengo diciendo: frente a la capa de lo real perceptible, los mitos nos proponen también un encuentro con las capas encubiertas de lo real; frente al personaje histórico, surgido de una unión natural y conformado por unos hechos fijados por su biografía, el personaje mítico es hijo de las capas profundas de nuestro inconsciente, el de todos (o inconsciente coletivo) y cada uno de nosotros; el personaje mítico —y sus hechos— tiene una vida *siempre recomenzada* —como el mar de Valéry—, una vida perdurable de generación en generación.

En mis viajes con mis alumnos por los campos de Montiel, suelo evocar cariñosamente a Sancho y a don Quijote. Con un poco de imaginación, sin acudir a ningún tipo de hipnosis, es fácil proyectar a nuestros dos personajes cabalgando, en amistoso diálogo, por los alcores y llanos de estos campos, los que nunca han abandonado desde que ahí los colocó el genio de Cervantes. La magia de la obra opera el encuentro inevitable entre nuestros dos entrañables personajes mitificados y los escenarios reales. Pero me gusta pensar también que Sancho y don Quijote saltan a los campos de Montiel desde nuestro yo más sincero y altruista; porque los tenemos a los dos dentro de nosotros, viven en nosotros, conformados como estamos por el lado práctico de la vida (Sancho) y los ideales generosos (don Quijote). Se ha hablado del realismo y la modernidad de la novela cervantina; se ha hablado de su prosa musical, cosa muy cierta, que he llegado a pensar que la música de Bach tendría su correlato en el ritmo de los períodos cervantinos. Pero, para mí, se trata, prioritariamente, de un colosal poema sobre la condición humana. Leyendo el *Quijote* nos leemos por dentro a nosotros mismos. ¿Cabe mayor eficacia poética?

Los **mitos.** Es imposible caminar por las sendas de la poesía —y de la literatura y el arte en general— sin toparse en algún momento con versiones actualizadas de los mitos. Permitid que me detenga en una versión que tiene que ver con la manzana de la que hablé al principio de este capítulo. Me estoy refiriendo a *El paraíso perdido,* de John Milton, esa gigantesca obra mítica que cabe situar, por méritos poéticos, junto a *La divina comedia* del Dante.

En las viejas enciclopedias, en el apartado de «Historia sagrada», aprendimos el relato en el que Milton se basa para escribir su obra sobre Adán y Eva. En ella se nos cuenta que, tras comer la manzana,

Adán y Eva fueron expulsados de aquel *paraíso terrenal*, verdadero jardín de todas las delicias. Con un nudo de congoja en la garganta recitábamos aquellos castigos divinos. Leyendo aquella historia, contenida en unos breves párrafos, nos hubiera gustado volver hacia atrás el tiempo para enmendarla. Lo tenían todo, era un mundo tan feliz... y todo se perdió. Nuestros ojos topaban una y otra vez con la ilustración que acompañaba al relato: Adán y Eva, cabizbajos, dejando a sus espaldas un paraíso representado por árboles cargados de frutos y aves, idílicamente engrandecido por nuestra imaginación; Adán y Eva, impelidos por un ángel que flotaba por los aires con su temible y relampagueante espada en alto. A ese ángel temible ya lo conocíamos de párrafos anteriores. Se llamaba Miguel y era el que venció a otro ángel, al más bello de todos los ángeles de la corte divina, conocido como el ángel de la luz o Lucifer. Lucifer, con los ángeles malos, se rebeló contra Dios y quiso destronarlo. También fue castigado, claro está. Conocíamos también esta historia por la enciclopedia y por verla representada todos los años, en la plaza de la iglesia del pueblo, en el *Auto de los Reyes Magos;* allí estaba Miguel luchando contra Lucifer, vestido de negro, con cuernos y rabo, enviándolo a unas llamas que representaban el infierno. Todo muy teatral. En realidad, Milton quiso inicialmente hacer una obra de teatro con estos personajes, pero el drama fue creciendo tanto que decidió convertirlo en un poema épico de doce libros y más de diez mil versos.

Hay en *El paraíso perdido* innumerables momentos llenos de música y fulgores destellantes; descripciones de los parajes de la historia, particularmente del famoso jardín primero; situaciones y debates en torno a los problemas psicológicos y teológicos en los que Milton se explaya por extenso... Como era de esperar, este flujo de versos había de acabar, en el último libro, con el cumplimiento de la sentencia divina: la expulsión de nuestros padres del paraíso. Como en la ilustración de la enciclopedia escolar, los imaginamos entristecidos y cabizbajos. Con el adiós a ese *locus amoenus* por excelencia, nuestros primeros padres dicen adiós a la que, hasta esa hora, ha sido su vida despreocupada e inocente: una vida sin fatigas, sin enfermedades, sin muerte. Solo puedo imaginarme a nuestro pobre padre Adán hundido en una terrible depresión, a las puertas de esa muerte que desconoce por falta de experiencia propia y ajena. Necesitado debía andar nuestro pobre primer padre de un buen psicólogo. Y ese psicólogo lo tuvo, sin pedirle consulta previa, en la persona del justiciero Miguel. Sabedor del desasosiego y la turbación de Adán, Mi-

guel se acerca a él y lo consuela con un largo relato en el que le anticipa, con los mejores adornos de la poesía, cuanto habrá de ocurrir en todo el Antiguo Testamento, y en el inicio del Nuevo, hasta el momento en el que el Cordero inocente, el mismísimo Hijo de Dios, será sacrificado en una cruz para que la humanidad se vea liberada del pecado original que él y Eva acababan de cometer. Este relato de Miguel llena de paz el ánimo de Adán. Tras esto, nuestro primer padre va en busca de Eva para contarle su sesión de terapia total y consolarla a su vez. El final del libro cuenta la ejecución de la sentencia en unos pocos versos:

> [...] el ángel diligente
> de la mano cogió a nuestros padres
> que lentos caminaban, y llevolos
> directamente a la puerta oriental [...]
> [...] Ellos volvieron
> su mirada hacia el Este del Paraíso,
> y contemplaron la que había sido
> hasta entonces su morada feliz [...]
> Derramaron, como era natural,
> unas lágrimas, que pronto se secaron;
> el mundo se extendía frente a ellos [...]
> Cogidos de la mano y con paso
> incierto y tardo, a través del Edén,
> emprenden su camino solitario[169].

No deja de llamar la atención que Milton, que tan prolijo de detalles y comentarios ha sido a lo largo de su poema, enjugue el dolor de Adán y Eva con unas simples lágrimas «que pronto se secaron», para indicar, a verso seguido, que «el mundo se extendía frente a ellos». Sí, el mundo, el ancho mundo. Atrás ha quedado el paraíso, delante tienen ahora el mundo por el que «emprenden su camino solitario». La verdadera tragedia, la de Eurípides, comienza —dice J. Duvignaud[170]— cuando el cielo aparece vacío de dioses y el hombre debe hacer frente a su destino por sí mismo, emprender *su camino solitario.* En su desvalimiento, Adán y Eva no pidieron ayuda a la razón, se limitaron a implorar con llanto su perdón y añorar el paraíso perdido. La Ilustración —a la que me referí en el cap. I.5— quedaba aún lejos.

La interpretación de estos relatos bíblicos no siempre se ha atenido a la ortodoxia católica. Las antiguas corrientes gnósticas de los primeros siglos cristianos, y algunas versiones protestantes, no acep-

tarán la transmisión hereditaria del pecado de nuestros primeros padres, ni la actuación de Dios que, sabiendo que la criatura va a caer en el pecado, no lo impide. A ello responderá la ortodoxia jesuítica argumentando que el hombre es libre y no cae en el pecado porque Dios lo sepa de antemano —y como es Dios no se puede equivocar—, sino porque el hombre ha hecho un mal uso de su libertad[171].

Para redondear el panorama de las influencias simbolistas debo añadir unas palabras sobre los **sueños,** producidos por el inconsciente, a los que ya me he referido al hablar del superrealismo en el capítulo anterior. Es curioso que también los mitos tengan relación con el inconsciente. Pero mientras que los mitos ejemplifican relatos de un inconsciente colectivo, los sueños le pertenecen al individuo que los tiene[172]. Los mitos, por otra parte, suelen contener bellos sueños. Sin ir más lejos, en todas las mitologías son frecuentes los sueños a través de los cuales los seres superiores se ponen en contacto con los hombres (recordemos el sueño de Jacob, en el Antiguo Testamento, o el de José, en el Nuevo). Próximas a los mitos y a los sueños están las viejas leyendas e incluso los cuentos de hadas de nuestra infancia, que también parecen salidos de nuestro inconsciente. Esa es la razón por la que algunas grandes concepciones, como el teatro griego o el de Shakespeare, nos conmueven. Pensemos en ese mundo onírico del dramaturgo inglés, en los espectros de *Hamlet,* en las brujas de *Macbeth* o en los duendes de Próspero en *La tempestad.* Fuera de la literatura, la pintura del Bosco, o las pinturas negras de Goya, están plagadas de seres y objetos extraños surgidos de sus sueños. *El sueño de la razón produce monstruos,* reza un dibujo de Goya. Dicen que si somos sensibles a estos mundos, ello es debido a que vivimos en un mundo de arraigadas creencias transmitidas por la educación durante nuestra infancia[173].

Unos y otros —mitos y sueños—, son reconocibles según el estadio imaginario en que nos situemos. Para explicar esto distinguiré varios *imaginarios:* el *universal o simplemente humano*[174]; el *imaginario propio de una civilización* concreta; y el *imaginario individual.* Pongo un ejemplo para explicar estos tres *imaginarios:* cuando nosotros, hombres occidentales del siglo XXI, leemos, pongo por caso, un poema chino, comprendemos algunas cosas y no comprendemos enteramente otras. Pues, bien, la parte que comprendemos se la debemos a esa cantidad de *imaginario universal* que poseemos, gracias al cual podemos leer poesía de cualquier procedencia. Pero es posible

que una parte del poema no la entendamos tan bien. Esa parte sí la entenderíamos si fuéramos chinos, es decir, si estuviéramos en posesión del *imaginario de la civilización oriental.* Finalmente, hay una parte que, siguiendo con nuestro poema chino, ni los chinos encontrarán comprensible o, por lo menos, les parecerá novedosa: es la que pertenece en exclusiva al *imaginario individual* del poeta que la escribió[175]. En *El simbolismo en general*[176], libro preciso y de lectura asequible, Dan Sperber, su autor, habla del *dispositivo simbólico* (concepto próximo de lo que aquí entiendo por *imaginario).* Este dispositivo simbólico lo vamos enriqueciendo a lo largo de la vida por medio de nuestras experiencias (lecturas, profesión, viajes, contacto con gentes de otras culturas y civilizaciones, etc.). Cuanto mayor y más variado sea nuestro dispositivo simbólico, mayores serán nuestro entendimiento e interpretación del mundo y del arte en particular.

La búsqueda de lo simbólico coincide en muchas ocasiones con la búsqueda de aquello que nos sobrepasa o no entendemos; o con temas obsesivos para quien se detenga a pensar en nuestra fragilidad humana: la Nada, la Muerte, Dios, los grandes personajes del drama en el que nos ha tocado interpretar nuestro papel. El más obsesivo es probablemente la Muerte. Las distintas religiones proponen soluciones consoladoras a ese final definitivo de nuestro paso por el mundo[177].

No quisiera cerrar estas divagaciones sin mencionar la importancia que tuvo en el simbolismo Richard Wagner. Wagner no será solo el autor de la música de sus óperas, lo será igualmente del argumento, para cuya construcción se inspira en la tragedia griega. En ella encuentra cuanto viene buscando: una mitología; una concepción religiosa y poética del espectáculo; una perfecta estructura dramática; una escritura poética innegable; un contraste entre consciente e inconsciente; una adecuada combinación de todos los lenguajes teatrales. El poeta romántico francés Gérard de Nerval, que acudió a Weimar el 25 de agosto de 1850, al estreno de *Lohengrin,* de Wagner, nos lo aclara certeramente: «El carácter de este poema imprime a la obra la forma de un drama lírico más que el de una ópera». La música, la pintura, la poesía deben servir al mito o a la leyenda, juntas o por separado, según convenga para el mayor esplendor del espectáculo. Los dioses antiguos se verán ahora reemplazados por divinidades nórdicas (en las obras que componen la tetralogía wagneriana) o por los héroes de la mitología celta en simbiosis con el cristianismo *(Lohengrin, Tristán e Isolda, Parsifal).* La poesía simbolista consideró a Wagner como su maestro indiscutible[178].

## 4. Tres poetas franceses ante el simbolismo

He llegado a encontrar sagrado el desorden de mi espíritu.

Rimbaud, *Una temporada en el infierno*

Del sempiterno azul la serena armonía...

Mallarmé, poema «L'azur»

Después de Aristóteles se han escrito muchas *artes poéticas* o ensayos sobre la escritura. Señalaré dos artes poéticas del simbolismo: el *Manifiesto simbolista* (1886), de Jean Moreas, y el *Arte poética* de Verlaine. Como exigencias de la escritura simbolista, Moreas señala los vocablos impolutos; el período que se alza como un arco combinado con períodos de desmayos ondulados; un barroquismo significativo, las misteriosas elipsis (o supresiones); lo atrevido y multiforme, en fin una bella lengua modernizada, «la bella, la lujuriosa lengua de François Rabelais, de Villon, de Rutebeuf» y de tantos otros escritores libres que usaron como agudos dardos los términos del lenguaje; una lengua donde han de imperar el ritmo, un desorden sabiamente ordenado y la rima resplandeciente cincelada como un escudo de oro y bronce... El alejandrino, el verso más adecuado para expresar majestuosamente los sentimientos que el poeta une a los símbolos, cederá su lugar en ocasiones, particularmente con Verlaine, a versos menores a los que el oído del lector francés estaba menos habituado. La retórica abundará en metáforas y sinestesias. Se volvió también a utilizar el rondó o el *triolet,* llenos de viveza y no exentos de ironía. No me resisto a traducir, a mi modo, el siguiente *triolet* de Théodore de Banville.

Si fuera Céfiro alado<br>
muerte buscaría en tu boca.<br>
De sus velos avisado<br>
si fuera Céfiro alado.<br>
Por tus senos abrasado<br>
me deslizaría en tu concha<br>
Si fuera Céfiro alado<br>
muerte buscaría en tu boca.

De la nómina de poetas franceses de la primera hora simbolista, sobresalen Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. Los tres tuvieron por maestro a Baudelaire, y baudelaireanos fueron hasta lograr alejarse de su tutela. Diré unas palabras de cada uno de ellos.

### 4.1. *Paul Verlaine*

Paul Verlaine (1944-1896), es un poeta desgarrado entre la luz y la noche, entre Dios y Satán. Poeta saturniano, del dolor insano y de la noche espesa. Un buen día de 1869 se casa con Mathilde, la «criatura de luz» que lo ayuda a vencer a sus demonios. Mathilde es la amada cantada en poemas íntimos, «La buena canción», entre ellos. Por desgracia, el idilio con Mathilde, la única etapa de felicidad que conocemos en la vida de Verlaine, se rompe. El poeta simpatiza con la Comuna de París y pierde su empleo en la administración pública. En agosto de 1871, entra en su vida Arthur Rimbaud, su «Satán adolescente». Verlaine abandona a su mujer e inicia con él una etapa de vagabundeo, por Bélgica e Inglaterra, de la que deja constancia en sus *Romanzas sin palabras,* de 1874. En julio de 1873, un Verlaine borracho dispara su revólver contra Rimbaud, al que hiere levemente. Verlaine es condenado a dos años de prisión, primero en Bruselas, después en Mons. Durante estos años escribe su libro del arrepentimiento y la vuelta a Cristo: *Sagesse.* Las antologías francesas suelen citar sus poemas dialogados con el Crucificado, en el que ve a su hermano en el dolor.

> Tú, fuente de paz que toda sed reclama
> por un momento advierte, ay, mis tristes combates.

En la cárcel escribe el poema *Le ciel est, par-dessus le toit:*

> Por encima del tejado, el cielo
> de azul tan calmo.
> Por encima del tejado, un árbol
> bate sus palmas.
> Por el cielo que entreveo, la campana
> canta su llanto.
> Dios mío, Dios mío, esta es mi vida,
> simple y tranquila.
> Apacible el rumor de la ciudad
> hasta mí llega.

¿Pero qué has hecho tú que aquí te encuentras
siempre llorando,
dime, qué has hecho tú, que aquí te encuentras,
de tus jóvenes años?

Este poema, sencillo y poco trascendente en apariencia, se tiñe de concentrado dolor si consideramos que ese trozo de *cielo calmo,* en que *un árbol* deja ver sus ramas altas; ese cielo, por el que le llega el tañido de *la campana*... es el poco cielo que le es dado contemplar desde el interior de la prisión. En este, como en otros muchos de sus poemas, nos salen al encuentro el dolor y el llanto.

Otro de los poemas más citados de nuestro vate es su «Arte poética», de 1882 (cuatro años antes que el *Manifiesto* de Moreas), un sencillo poema en versos de nueve sílabas. En él subrayo su predilección por «el canto gris / en el que lo Indeciso se une a lo Preciso»; la insistencia en el matiz «—*la nuance*—, en el que se acopla / el sueño con el sueño y la flauta con el cuerno»; y por encima de todo... «la música».

Su conversión y su nueva vida de ascesis por el dolor no duró mucho. Verlaine volvió a las andadas, como se dice, una vez salido de la cárcel. Volvió al alcohol, y su vida fue dando tumbos de café en café y de hospital en hospital, para morir finalmente, de modo miserable, en enero de 1896. Una muchedumbre de escritores, poetas y admiradores acompañaron sus atormentados y escuálidos despojos desde la iglesia de Saint Étienne-du-Mont, en el Barrio Latino de París, hasta el cementerio de Batignoles. Conocedor de sus contemporáneos, Verlaine escribió un libro, *Los poetas malditos,* entre los que incluyó a Tristán Corbière, Rimbaud y Mallarmé. Por su lado, García Lorca compuso para Verlaine uno de sus tres *retratos con sombras,* y Rubén Darío le dedicó, en su libro *Los raros,* un capítulo en el que deja patente su admiración por el *príncipe de los poetas* del simbolismo. *Los poetas malditos,* de Verlaine, *Los raros,* de Rubén Darío: dos libros de homenajes indulgentes y misericordiosamente irónicos. Escribe Rubén Darío:

> ¡Dios mío! Aquel hombre nacido para las espinas, para los garfios y los azotes del mundo, se me apareció como un viviente y doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana. Angélico, lo era Verlaine; tiorba alguna, salterio alguno, desde Jacopone de Todi, desde Stabat Mater, ha alabado a la Virgen con la melodía filial, ardiente y humilde de *Sagesse,* lengua alguna, como no sean las lenguas de los serafines prosternados, ha canta-

> do mejor la carne y la sangre del Cordero; en ningunas manos han ardido mejor los sagrados carbones de la penitencia; y penitente alguno se ha flagelado los desnudos lomos con igual ardor y arrepentimiento que Verlaine cuando se ha desgarrado el alma misma, cuya sangre fresca y pura ha hecho abrirse rítmicas rosas de martirio [...] De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba; se defendía de él, como podía, con el escudo de la plegaria. La carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podía verse aún pasar las visiones de blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus de egipán[179].

Ahí queda esa prosa rubendarina, saltarina y musical, torrente que salpica, con timbres de liras y de flautas, la imagen de Verlaine escoltada por el martirologio en pleno, por místicas canciones doloridas, y hasta por el Cordero sangrante, que Debussy podría haber plasmado en una sonata de prolongados acordes disonantes. (Para un entendimiento de Verlaine, dividido entre razón y sentimientos, véase cap. I.5.)

## 4.2. *Stéphane Mallarmé*

En 1898, dos años después de Verlaine, morirá Mallarmé. Faltó poco a sus vidas para saltar al siglo XX. Por ellas lo hicieron, generosamente, sus versos y sus magisterios. Centrándonos ahora en Mallarmé, cabe decir que ningún poeta ha sido objeto de tantos comentarios y análisis; de tantas y tan fervientes adhesiones; también de algunos rechazos. En aquel final del siglo XIX, Mallarmé fue el maestro en poesía como Wagner lo fue en la ópera. Un maestro que empieza como discípulo aplicado de Baudelaire hasta que consigue ser él mismo, el Mallarmé puro y de difícil lectura que conocemos. Profesor de inglés en provincias, subirá a París en 1871, con treinta y un años. Se instala en la calle Rome y, poco a poco, su casa se convierte *en un cenáculo* al *que acuden jóvenes discípulos*, boquiabiertos ante las opiniones del maestro en lo tocante a la música y el misterio de la palabra poética. Entre estos discípulos figuran nombres que tienen hoy su espacio en las historias de la literatura francesa, y algunos de ellos en las historias de la literatura universal: René

Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Maurices Barrès, Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry. Recordando, años más tarde, las tertulias de la calle Rome, confesará Valéry que su maestro aspiraba a la belleza... *como santamente*.

Tras su etapa de imitador de Baudelaire, Mallarmé quiere dar un paso más: «crear una lengua nueva para la poesía». Esa es su pretensión. ¿Cómo es posible crear esa lengua nueva? ¿Acaso la lengua francesa en la que se mueve no le parece adecuada para expresar las esencias del mundo? ¿Acaso no le bastan las palabras de su idioma materno? Esas son las preguntas que ingenuamente podemos hacernos. Pues bien, la respuesta de Mallarmé es tajante: buscar una lengua nueva significa «buscar nuevos sentidos a las palabras de la tribu». Su discípulo Valéry intenta explicar las cosas: «Me parecía, a veces, que él hubiese pesado, mirado una a una, todas las palabras, como un lapidario sus piedras, valorando la sonoridad, el brillo, el color, la limpidez, el alcance de cada una, y yo diría que casi su oriente...». Esto está bien, podemos responderle, pero eso es lo que muchos otros poetas se han propuesto. ¿Dónde está la novedad de Mallarmé? Derrida opina que, en la pluma del poeta, esas palabras gastadas parecerán nuevas y adquirirán varios significados si la sintaxis las recoloca de modo distinto del habitual dentro de la oración gramatical, del verso o del poema[180]. Y para esa nueva sintaxis lo ayudará su conocimiento de la gramática inglesa que enseña en varios institutos. Claro que, de este modo, muchos poemas de Mallarmé —aunque no todos— son de difícil comprensión, como lo fueron en su día, y por parecidas razones, los de Luis de Góngora. El mismo Mallarmé se explica: «Extraer las divinidades de su apariencia natural, y llevarlas, como volatilizadas por una química intelectual, a su estado primitivo de fenómenos naturales, como auroras o puestas de sol, he ahí la finalidad de la mitología natural»[181].

La frase no parece sencilla. Incorregible resulta Mallarmé incluso cuando escribe en prosa. Aventuro, no obstante, mi interpretación: si en un día ya lejano, el *mar,* pongamos por caso, impresionó tanto a los humanos que lo convirtieron en el dios *Poseidón,* ahora se trata de volver a aquella fascinación primera, a aquel mar que despertó el primer entusiasmo antes de convertirlo en Poseidón. Se trata de recuperar el pasmo primero, indescriptible de belleza y poder. Prescindiendo de los dioses. Dicho en otros términos: llegar, por la palabra, al vislumbre del *ser* de las cosas que está más allá de las interpretaciones que se les han ido adhiriendo a lo largo de las mitologías y de la historia. La poesía, para ello, exige la renuncia, el des-

pojamiento, doloroso sin duda, de los sentidos adheridos a las cosas y a las palabras por la tradición. Un desasimiento completo de las seguridades que nos aconseja la rutina. Y un ahondamiento en el yo más profundo y en el mundo.

La vida de Mallarmé fue la vida del asceta que renuncia a la gloria y a las pompas mundanas a fin de alcanzar la pureza del poema. La palabra es el Verbo: la revelación a la que solo pueden llegar algunos pocos elegidos. Pondré, como ejemplo de la poesía de Mallarmé, la composición titulada *Don del poema,* texto que se encuentra en la frontera entre el decir primero o sencillo y el decir hermético u oscuro —más del lado del primero que del último—. Lo ofrezco en la traducción en versos rimados de Alfonso Reyes —vaya con ello mi homenaje y reconocimiento a nuestro exquisito traductor.

> Te traigo la criatura de una noche idumea.
> negra, sangrienta, pálida, implume aunque aletea,
> por el vidrio que al fuego de aromas y oro ardía,
> por las ventanas gélidas ¡ay! torvas todavía,
> el alba salta sobre la lámpara seráfica,
> ¡palmas! Y al revelar esta reliquia trágica
> al padre que ensayaba una sonrisa fría,
> la soledad estéril y azul se estremecía[182].

Para entender este poema, habría que buscar las claves o temas que lo recorren. Se encuentran estas en un doble nacimiento: el de Genoveva, su hija, que le produjo cierta desazón, y el del poema que acaba de alumbrar. En cuanto a la *noche idumea,* los críticos la hacen derivar de *Edom,* país de Esaú, el hijo desheredado al vender sus derechos de primogenitura a su hermano Jacob por un plato de lentejas. Esaú habitará, con su descendencia, la tierra despreciada, la tierra idumea.

### 4.3. *Arthur Rimbaud*

¿Qué decir de Rimbaud (1854-1891)? Sería poco afirmar que con él culmina la poesía rebelde que se inicia con Baudelaire, su verdadero maestro, al que llama «dios de la poesía». Su influencia, en la poesía francesa y en la poesía universal, ha sido notoria, comparable solo a la de su maestro. A este le criticará que, habiendo descubierto la auténtica poesía moderna, se haya expresado en formas tradicionales (acusación que es válida para *Las flores del mal,* pero no para *El*

*esplín de París).* En la carta que dirige a Izambard, su joven profesor de instituto, Rimbaud le confiesa que el poeta debe ser un *vidente.* Se ha hecho célebre su frase «Je est un autre» («Yo es otro distinto»), con la que quiere decirnos que el *yo* que nos acompaña en la vida ordinaria tiene que dejar paso a otro yo diferente en el poema: el yo del inconsciente, el yo del vidente o iluminado. Sus videncias, así como su rebeldía —ni dios ni maestros—, las dejó plasmadas en dos libros capitales antes de cumplir los veinte años: *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones,* dos «devocionarios» para generaciones de jóvenes poetas de todas las latitudes. Nada extraño que Breton lo considere un antecesor preclaro del superrealismo.

*Hay que ser vidente.* La vida de Rimbaud, la que propone en sus dos libros, se sitúa al margen de la moral y de las convenciones sociales. Hay que vivir al margen de ellas para ser vidente, hay que vivir en el desarreglo, en la alteración de los sentidos que captan la realidad. En sus inicios, cuando escribe ese poema extraordinario en alejandrinos titulado «El barco ebrio», sus videncias parecen literarias, aunque pronto las vivirá realmente. En las *Iluminaciones,* la confusión entre realidad e imaginario es ya total. Rimbaud lleva a sus últimas consecuencias las *correspondencias* de Baudelaire. Para *fijar sus vértigos,* forja «una palabra poética accesible a todos los sentidos», una lengua que lo confunda todo, perfumes, sonidos, colores. En *Una temporada en el infierno,* cap. II, «Alquimia del verbo», escribe:

> ¡Es mi turno. La historia de una de mis locuras.
>
> De tiempo atrás, alardeaba de poseer todos los paisajes posibles, y me parecían irrisorias las celebridades de la pintura y de la poesía modernas.
>
> Me gustaban las pinturas simples, umbrales de la puertas, decorados, telas de saltimbanquis, estandartes, estampas populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos con errores de ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, estribillos tontos, ritmos ingenuos...

¡En *Iluminaciones* (cap. «Frases, I») pretende «haber tendido cables de un campanario a otro; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de una a otra estrella».

Sus versículos son difíciles de interpretar en una primera lectura. Con detenimiento, no obstante, podemos hallarlos comprensibles, en parte al menos. En breves pinceladas, M. Armiño hace un esbozo del más maldito de los poetas malditos de su tiempo:

> … alquimista de la palabra, sembrador de sensaciones y destrucciones, bárbaro de la edad de la inocencia, símbolo de la pureza quimérica, vidente, comunero… Cristiano para unos, para otros surrealista, traficante de esclavos, desdichado que no supo ver en la poesía una tabla de salvación, afortunado mortal que, como «el hombre de las suelas de viento», según Verlaine, dejó atrás, en primer lugar, la literatura y sus laureles y, luego, todo lo demás[183].

## 5. Simbolismo y modernismo en lengua castellana

> […] el modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España.
>
> J. L. Borges[184]

La poesía francesa parnasiana y simbolista del siglo XIX fue la referencia de los poetas en lengua castellana de uno y otro lado del Atlántico. Cuando en 1888 Rubén Darío publica *Azul*, considerado como la obra que abre el modernismo, la práctica totalidad de la poesía parnasiana y simbolista francesa estaba ya a la venta.

### 5.1. *El canto del cisne*

Entre los símbolos a que acude esta poesía modernista se encuentran *la flor, el ave* (especialmente «el cisne»), la tarde, la noche, el otoño, la torre, el palacio, el diamante, el lago, el mar, el laberinto, el jardín, el parque, el camino, la fuente, el agua, el sueño, el Azul…

Antonio Machado tiene preferencia por *el camino,* ese camino popularizado por el cantante Joan M. Serrat: «caminante, no hay camino / se hace camino al andar». Creo que a más de uno nos gustaría caminar despaciosamente con don Antonio por los caminos que *se hacen,* como la vida, y los que *se sueñan.* Pero he de ser breve y selectivo. Así que, dejando para otro momento los caminos machadianos, me detendré únicamente en el símbolo del *cisne,* ese prodigio de belleza, de lento y majestuoso deslizamiento por nuestros estanques urbanos, y por los lagos de la pintura y de la poesía.

El crítico Ricardo Gullón insiste sobre el símbolo del *cisne* en Darío, Juana Ibarburu, Juan Ramón, Alfonsina Storni y otros. Su-

braya también su empleo en la poesía francesa moderna en la que simboliza el destino del poeta, condenado a la humillación, forzado a arrastrar su espléndido plumaje por el polvo de la ciudad («baignait nerveusement ses ailes dans la poudre», «con inquietud bañaba sus alas por el polvo»), llorando la pérdida de su «lago natal» y su destierro en un medio hosco, declaradamente feo, en contraste con la hermosura de las aguas que añora[185]. Más que el cisne, Baudelaire echará mano del *albatros,* príncipe del aire, sometido a las burlas de groseros marineros en el puente del navío. Es el símbolo del poeta y, en particular, de su propia trayectoria existencial.

> Se asemeja el poeta a este rey de las nubes
> que frecuenta tormentas y se ríe del arquero;
> que exilado en el suelo, en medio de abucheos,
> sus alas de gigante le impiden caminar.
>
> *Las flores del mal*

Pero volvamos a nuestro *cisne.* Con anterioridad a los simbolistas, el cisne constituye un símbolo universal que encontramos en la antigua Grecia, en las estepas siberianas, en la India y otras regiones lejanas en los espacios y los tiempos. El cisne salta a la poesía simbolista desde el *mito.* Recordemos, por poner algún ejemplo, el regalo que le hace Zeus al dios Apolo para celebrar su nacimiento: un carro, una lira y unos cisnes sagrados. No he encontrado, en toda la historia del arte, regalo más musical y poético. En otra ocasión —¡maravilla de los disfraces olímpicos!—, el propio Zeus tomará la forma de un cisne para yacer con Leda —esposa del rey Tindareo de Esparta—, convertida para esta ocasión en oca (en este mito, el cisne encarna la masculinidad y el día, frente a la oca, que encarna la feminidad y la luna). Cuenta la mitología que, en la misma noche que lo hizo Zeus, también visitó a Leda su esposo Tindareo. No es de extrañar, conociendo estos datos, que, nueve meses después, Leda diera a luz cuatrillizos: Helena y Pólux (de Zeus), Clitemnestra, Cástor (de Tindareo). Tomo de Gullón la cita de Villaespesa, sacada de *El alto de los bohemios,* que incide en el ayuntamiento carnal de Zeus y Leda:

> Tendió el cisne la curva de su cuello
> y con el ala —cándido abanico—
> acarició los senos y el cabello...

Leda dio un grito, y se quedó extasiada...
Y el cisne levantó, rojo, su pico,
como triunfal insignia ensangrentada.

La unión del cisne y la oca simboliza el hermafroditismo. Eso nos aclaran las enciclopedias simbólicas. En la mitología celta, nos encontramos con la leyenda del cisne de Lohengrin, el *caballero del cisne,* unido a la gesta del grial, según la cual Lohegrin aparece y desaparece a lomos de esta ave. En la ópera *Parsifal,* un cisne herido de muerte cae al escenario desde lo alto. ¿Qué significa este cisne? ¿Acaso el doble de la pasión y muerte del Justo? Su simbología no se deja encasillar en una sola acepción.

Dicen que el cisne, antes de morir, lanza a los aires un canto de una belleza suprema. De esa creencia surge la expresión el «canto del cisne» para significar la última obra del artista cercano ya a su muerte. Y a fe que hay grandes obras maestras ubicadas en la cercanía de la muerte de sus creadores, en su llamado *estilo último* (ejemplos son de ello la segunda parte de *Don Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda;* el *Otelo,* de Verdi; *La canción de la tierra,* de Mahler; la *Novena sinfonía,* de Bruckner...)[186].

Cuando llega el cisne a la poesía simbolista es fácil comprender, tras estas breves líneas, que acuda cargado con toda una serie de atribuciones altamente significativas: elegancia, belleza, serenidad, elevación, pureza, misterio, soledad, melancolía, altivez, enigma, ansias de altura, erotismo, sexo...

Luce el cisne sus galas —como no podía ser de otro modo— por la poesía de Rubén Darío, asociado a los mitos que lo han ensalzado:

Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero,
con su cuello enarcado en forma de ese[187] [...]

En otro poema evoca e invoca a Helena:

¡Oh, Cisne! ¡Oh, sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo la hermosura la princesa inmortal,
bajo tus blancas alas la Nueva poesía,
concibe, en una gloria de luz y de armonía,
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

¿Quién no ve en Leda, concibiendo a *Helena de gracia llena* un guiño a la «anunciación del ángel a María llena de gracia?». Si, en aquella ocasión, María concibe *por obra y gracia* del Espíritu de Dios, simbolizado en una paloma, Leda lo hará por obra del padre de los dioses, figurado en un cisne. Por lo demás, Helena «de gracia llena», blanca como el cisne, es la personificación de la nueva poesía —la poesía simbolista/modernista—, llena de luz y armonía, eterna y pura, encarnación del Ideal. Como el caballero Lohengrin, el poeta confía en el cisne para atravesar los espacios de la página en blanco. ¿Estoy exagerando? El propio Darío, en esta crónica de sí mismo redactada entre 1894-1897, a continuación del poema citado, escribe: «La página blanca es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños, y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá».

Los modernistas españoles pudieron subrayar este símbolo en sus lecturas de la poesía francesa. De 1885 data el poema de Mallarmé conocido como el *Soneto del Cisne.* El poeta deja entrever en el primer terceto ese *canto* que ha recorrido todos los espacios de la literatura como si de un tópico nuevo se tratara:

> Sacudirá su cuello esta blanca agonía
> por el espacio inflicta al ave que se niega
> mas no el horror del suelo que le apresa el plumaje.

Por su lado, al parnasiano Sully Prudhomme (1839-1907) le conmueve la bella estampa del cisne dormido en la hora mágica en la que también el día camina atardecido hacia su sueño en la noche. Imaginemos, para este poema, un cuadro de tiernas y ensoñadoras luces penumbrosas atenuadas por un nocturno de Debussy. Juzguemos este extracto:

> A la hora en que los bordes del agua son inciertos,
> cuando las formas todas son espectros confusos,
> y es ocre el horizonte con largo trazo rojo,
> cuando nada se mueve, ni un junco ni un gladiolo,
> y las ranillas croan en el aire sereno
> y brilla la luciérnaga en el claro de luna,
> el ave en lago oscuro que bajo ella refleja
> el lujo de una noche plateada y violeta,
> duerme vaso de plata rodeado de diamantes,
> bajo el ala la testa, entre dos firmamentos[188].

5.2. *Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez*

No me es posible indagar en otros símbolos. Vaya este del cisne como botón de muestra. Vuelvo ahora con nuestros simbolistas-modernistas castellanos.

Los *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas,* de Darío, son de 1905. El vate nicaragüense (1867-1916), guía de nuestro modernismo, confiesa afinidades múltiples que van del Victor Hugo (romántico) a Verlaine «el ambiguo», pasando por los parnasianos (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Catulle Mendès y José María de Heredia). Admira igualmente a Bécquer y, entre los poetas de lengua inglesa, a Emerson, Poe y Whitman. Estas son sus principales referencias poéticas, confesadas sin el menor reparo en su libro *Los raros,* título ya citado, en el que expresa su reconocimiento a poetas que juzgó merecedores de un capítulo en su particular Parnaso. En su escritura poética (en la que supera en musicalidad a Verlaine), no faltan los elogios a la poesía simbolista francesa.

> Amo más que la Grecia de los griegos
> la Grecia de la Francia, porque en Francia,
> al eco de las Risas y los Juegos,
> su más dulce licor Venus escancia. [...]
> Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
> Houssaye supera al viejo Anacreonte...

Juan Ramón Jiménez (1881-1958), en su llamada *etapa sensitiva,* acusa igualmente su deuda con los franceses. En esta etapa (de finales del siglo XIX a 1916), Juan Ramón escribe *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904).

En el movimiento modernista, los historiadores de la literatura inscriben también, con pleno derecho, a Manuel Machado (1874-1947) especialmente por su libro *Alma,* de 1904, y a su hermano Antonio Machado (1875-1939), aunque el tono de los escritos de estos dos hermanos se va diferenciando poco a poco, optando Antonio por una poesía en la que el sentimiento hondo se tiñe de meditación sobre el hombre y su contexto paisajístico, existencial e histórico. Manuel Machado demostrará su ferviente amor por la poesía de Verlaine al traducir al castellano sus *Fêtes galantes (Fiestas galantes).*

Confieso que mientras releía a los Machado, a Darío y a Juan Ramón, a fin de traer a estas páginas algunos de sus versos, he vivido

días plenos, días de borrachera poética encendida de reflejos, los reflejos con los que la palabra lírica y sus asociaciones encandilaban mi mirada expectante. Desde mis lecturas lejanas de Virgilio, en aquellos viejos y recordados libros de traducción, no he sentido una emoción semejante a la que me proporcionaban, con su música, los versos de Rubén Darío; ni asociaciones tan deslumbrantes como las que me asaltaban en mi recorrido por los poemas de la primera época de Juan Ramón Jiménez.

Imposible traer tanta sorpresa a estas escasas líneas. Es forzoso seleccionar mínimamente algún ejemplo que sirva de prueba a la teoría simbolista modernista. Me detengo para ello en unos poemas que Juan Ramón seleccionó de una antología a la que puso por título *Melancolía,* poemas que tienen que ver con un supuesto viaje del poeta en uno de aquellos viejos trenes de principios del siglo XX (los poemas datan de 1910) con duros asientos de madera de pino tintada de caoba. Desde la ventanilla del tren, el poeta ve desfilar pueblos, noches y paisajes neblinosos. Se diría que «se limita» a anotar en su cuaderno las percepciones que captan los sentidos, tocadas por la varita mágica de su sensibilidad poética. Mirando por aquella ventanilla, con los cristales bajados para evitar que lo ciegue la carbonilla, el poeta advierte la poesía inscrita en la realidad. Para incrementar mi sorpresa, me ha dado por aislar de su contexto estas fulgurantes imágenes y acrecentar su poder evocativo, tal como hice en el capítulo anterior con las asociaciones de Tristan Tzara. Así, mientras acompaño en el tren a nuestro ilustre y exquisito viajero, voy tomando nota, embelesado, de la «claridad opaca, doliente y suave» que lo envuelve; de la «hora desierta y melancólica de un reló»; del propio tren «lento, largo de cansancio y de sombra»; de las blancas farolas que «mojan, bajo la lluvia, su tedio amarillo»; de «praderas vagas tras los cristales ciegos»; de un *azul áureo* que «abre fiestas nostálgicas en los verdes balcones»; de una «tristeza de colores sobre un levante salobre»; del llanto de «turbios cristales desvanecidos»; de una conjuración «de montaña y sombra»; de la «lluvia cansada y melancólica»; de «tristes cristalerías soñolientas»; de «campanas nunca oídas que endulzan el instante»; de un río que nunca se ha de volver a ver huyendo «a una música vespertina de frondas...». Y he visto también en este viaje:

> testas melancólicas; coronitas de humo celeste y blando; nubes dramáticas; confusos molinos; vagas dulzuras; oro rosa en los coches alumbrados; luceros mojados; ocasos inmensos regios de mariposas trasparentes; ambientes de palpitante angustia; aguas que corren cerca

> de nuestra alma; frescor de rosas de arroyo y zarza; el alma de las flores que divaga entre la lluvia; el encanto de las cosas de entonces; la tarde de colores suaves para distraer el tedio de mi vida; el llanto de los altos pinos negros sobre el blanco cementerio; la ilusión florida que se abre a lo invisible; el crespúsculo vago que cambia las verdades...

¡Qué inmenso poeta y maestro de poetas es nuestro Juan Ramón! Es tanto el placer que he sentido viajando con él en este tren, que vais a permitirme que os cite íntegro un poema suyo cercano a los símbolos del yo. Dice así:

> La tarde hace más grande mi dolor, más oscuro.
> Como un fantasma, se adelanta el remordimiento
> y, con dedos de sombra, escribe sobre el muro
> un «Mane, Thecel, Phares» inminente y sangriento.
>
> Con el llanto que brota mi corazón habría
> para colmar un mundo de miseria y de escoria;
> las nubes pasan negras, y me ponen umbría
> la ilusión, frío el sueño, y medrosa la gloria.
>
> ¡Oh, a esta hora, los góticos y florecidos claustros,
> clavar en cada espina una hoja de rosa,
> poner la tarde en orden, y convertir el pecho
> en una estrella grande, serena y luminosa[189].

Ante poemas de esta talla solo cabe caer rendidos de admiración y reconocimiento.

## 6. La poesía mística

> Se alzó una nube luminosa sobre la ciega niebla, y mi boca ascendió en pos de alimento, y fue su luz el néctar en mis labios, y destellando luz quedé suspensa, mientras huían tiempo y gravidez, se diluían en las olas borrosas de las sombras.
>
> Clara Janés[190]

Por los caminos de los símbolos estábamos abocados, irremisiblemente, a la poesía mística. Así que en ella nos encontramos. Curioso: los místicos han sido grandes poetas. Bueno, más que curioso diríamos que es enteramente comprensible. En todas las religiones y

creencias (budista, hinduísta, taoísta, hebrea, sufí, cristiana), el místico será un poeta. Y no un poeta cualquiera, sino el más excelso de los poetas. Por una sencilla razón: por cuanto el objeto de su contemplación es el ser más excelso y ejemplar, el Espíritu con el que desean fundirse, y su móvil es el amor.

## 6.1. *Mística a lo divino*

La poesía mística es una poesía esencialmente erótica en sus formas de expresión. Amor a/de Dios. ¿Qué Dios? Poco importa. Decía Tagore: «la religión será una cuando mueran los nombres de Dios».

Si ya eran poetas los que iniciaban su recorrido en la percepción por los sentidos de las cosas, con cuánta más razón habrán de serlo —escriban o no en verso— quienes, de las apariencias de lo creado, que nos muestran los sentidos, quisieron penetrar (¡osadía inaudita!) en lo más escondido: en la fuente y origen de lo creado[191].

Permitidme un excurso. En buena medida, el razonamiento místico de cualquier género y tendencia habría que buscarlo, al menos en Occidente, en Platón y en las escuelas neoplatónicas. Hablo de *razonamiento* para aclarar lo que para ellos se muestra como *intuición o evidencia del corazón y la mente.* Parte Platón de la inconsistencia de las cosas que percibimos, de naturaleza cambiante, para contrastarla con el *conocimiento de lo verdadero* o conocimiento de las esencias eternas, a las que llama *Ideas* (de ellas destaca la idea del Bien). ¿Cómo llegar al conocimiento de las Ideas? Para contestarnos a esta pregunta, Platón, en el diálogo *Fedro,* uno de sus más maravillosos diálogos, nos cuenta un mito o parábola que vamos a entender sin dificultad. Nos habla de un auriga que conduce un carro tirado por dos caballos. Uno de los caballos, de color blanco, es noble y bueno; el otro, de color negro, es todo lo contrario. Cuando el auriga es un dios, los dos caballos son buenos, y el carro seguirá las circunvalaciones del cielo y se establecerá en la región donde está la Idea suprema que constituye el objeto del conocimiento verdadero, en la que la mente se alimenta de pensamiento y ciencia pura. Pero cuando el auriga es un hombre mortal, si logra dominar al caballo negro, aunque sea por breves instantes, podrá ascender por el cielo lo suficiente para entrever la verdad de los dioses y ser, por un tiempo, semejante a ellos. Pero no durará esta experiencia, como podemos suponer, sino que de nuevo el carro volverá a la tierra, lugar donde reina el saber incompleto y todo disfrute es imperfecto.

Si cambiamos esa *Idea* suprema, de la que nos habla Platón, por el Espíritu o el Dios del que nos hablan los místicos, nos será fácil comprender que la mística tiene una cumplida explicación platónica.

Antes de seguir adelante, es bueno que aclare mínimamente qué se ha de entender por mística. Mínimamente, pues no pretendo resumir en breves párrafos lo que en largos tratados se almacena. El término *místico,* de origen griego, hace referencia a lo *oculto, misterioso y arcano.* Si Dios es considerado el arcano de los arcanos, el misterio de los misterios, la poesía mística es aquella que pretende establecer la unión con ese arcano. En realidad, desde la teología misma, nos encontramos con una contradicción o paradoja: si Dios es lo arcano e infinito ¿cómo puede la criatura, limitada de conocimiento y finita, llegar a la unión con Dios como pretenden los místicos? La segunda pregunta, consecuente con esta, sería la siguiente: ¿cómo es posible contar —escribir en su caso— la experiencia de la unión del hombre con lo divino?

Con respecto a la primera, la respuesta que podría contentar a los profanos en estos saberes sería la siguiente: el místico no ve a Dios ni se une con él, sino que experimenta una aproximación o vislumbre de lo divino. Ya es bastante, me parece. Pero —aún más preguntas— ¿qué ha de hacer el poeta para alcanzar la gracia de ese vislumbre divino? La respuesta que suelen dar los entendidos se resume en tres palabras: para alcanzar la *unión* final, el hombre ha de pasar por la *purificación* que le lleve a la *iluminación.* Estas son las etapas: *purificación, iluminación, unión* (éxtasis).

En la teología mística cristiana, a la purificación se la conoce con el nombre de *ascesis,* palabra que significa literalmente *subida, ascensión,* y que evoca *sufrimiento, penalidades.* Si nos gusta el senderismo, recordemos el esfuerzo gozoso, pero también penoso, que experimentamos para *subir un monte* empinado. Esa *subida* es una *ascesis.* Es curioso que varios tratados místicos lleven en su título los términos *subida* y *monte* (*Subida al monte Carmelo,* de san Juan de la Cruz; *Subida al monte Sión,* del franciscano fray Bernardino de Laredo; *Monte de contemplación,* del agustino fray Alonso de Orozco).

La purificación o ascesis implica la renuncia a todo bien puramente material, a toda satisfacción terrena, de modo que el yo se encuentre desligado de sus apetencias terrenales (dinero, fama, celos, egoísmos...). Es preciso hacer el *vaciado del ser,* pues no puede el

Espíritu divino penetrar en el hombre si su interior no está desocupado. *Renuncia, desapego* de lo banal son otros términos que concretan la purificación. *Desasimiento,* dirá Juan de la Cruz:

> Mi alma está desasida
> de toda cosa criada.

Para algunos místicos, esta ascesis se ubica en la que llaman *vía purgativa,* la vía del sufrimiento, de la duda, incluso del supuesto abandono de Dios. Es la dura etapa de la *noche oscura*[192].

Dolor de la subida al monte. Pero, al llegar a la cima, se obtiene la recompensa: respirar un aire de alturas, *poder contemplar* el paisaje, cercano al cielo, de amplios horizontes, que se nos ofrece en la cumbre, que es imposible vislumbrar al pie de la escalada. *Contemplar.* Precisamente, la palabra *contemplación,* que designa sencillamente el acto de mirar, es la que emplean los místicos para hablarnos de la *unión*[193]. Previo a ella, el alma ha sido *iluminada* para entender el don al que se la convoca.

Permitidme ahora volver al cap. I.5. para recordar la opción de la filosofía por el Ser, que implica renunciar con dolor a las criaturas de este mundo (apariencias de ser según Platón), frente a la opción de los poetas que optan por las criaturas. ¿Es posible conciliar en la poesía mística —en contra de la razón filosófica— a las criaturas y al Ser ideal? La respuesta afirmativa más clarividente la encuentro en la escuela mística franciscana (de ascendencia platónica, precisamente). No en vano, el fundador de la Orden Franciscana, Francisco de Asís, poeta al que ya hemos aludido, marcó el sendero que conduce a la conciliación de las criaturas con el Ser superior. Como poeta no pudo renunciar a la belleza del mundo terrenal, pues vio en las criaturas los destellos del Ser supremo *(de ti, Señor, llevan significación).* Amando a las criaturas, amamos al Ser del que dan testimonio. Apoyado en este parentesco, otro franciscano, san Buenaventura, escribirá un tratado *(Itinerarium mentis in Deum)* en el que indica el recorrido que ha de seguir el hombre para, a través de las criaturas, ascender a Dios. *El per visibilia ad invisibilia* agustiniano, del que parte la mística franciscana. En esta línea, Clara Janés aporta el testimonio de Ibn Arabí, de Murcia, según el cual «existen bajos mundos de visión a través de los cuales se alcanza la verdadera visión, la alta, porque ellos abren paso a la mirada interior. El objeto o ser mirado tiene entonces carácter revelador de algo que lo rebasa»[194].

Nadie como fray Juan de la Cruz expresó con tanta elevación los procesos místicos. Por ello le he pedido que nos acompañe en nuestro breve recorrido por los símbolos de este *saber*. Su vida es una novela. Una vida de cine (de hecho se ha llevado en varias ocasiones a la pantalla). Tras unos mínimos apuntes biográficos, daré paso al relato de los meses dolorosos de su cautiverio en cárcel estrecha, fría y oscura, donde alumbró los versos más cálidos y luminosos de la literatura española y de la poesía mística de todos los tiempos.

Juan de la Cruz nace en Fontiveros, provincia de Ávila, en 1543. Estudia con los jesuitas y, a los veintiún años de edad, ingresa en la orden del Carmelo en Medina del Campo. Estudia en Salamanca entre 1564 y 1567 y se hace bachiller en Artes (lo que explica que conociera con tanta destreza el oficio de la poesía). En estos años, se agravan los conflictos entre los carmelitas Calzados y los Descalzos, hasta el punto de que, en el Capítulo General de los Carmelitas de 1575, se decide suprimir los conventos descalzos fundados sin licencia del general de la orden. Fueron tiempos de tensiones hasta que los Descalzos fueron reconocidos como orden en 1588. En los años que preceden, Juan de la Cruz estará del lado de Teresa de Ávila, la gran promotora de los Descalzos. Por ello, y por negarse a retractarse de la reforma teresiana, fue recluido en la prisión conventual de la orden carmelita de Toledo.

Dejo ahora que C. Mengod continúe el relato:

> En Toledo, el prior Maldonado sometió a fray Juan a juicio, conminándole a que cumpliera las resoluciones de la orden. Se negó, por lo que lo declararon rebelde y contumaz, y fue condenado a prisión perpetua hasta que cediera. Durante ese tiempo sobrevivió encerrado en el cuartucho que servía de retrete a una celda de hospedaje del convento. Tenía seis pies de ancho por diez de largo, con la sola luz de un ventanuco a algo más de dos metros del suelo. Le afeitaron la tonsura y le quitaron el delantal y el manto, le dejaron un breviario como único libro, amén de una tabla en el suelo, que le servía de colchón, y dos mantas. El trato que se le dispensó fue el común a cualquier fraile que hubiera sido condenado por los mismos cargos, la mayor o menor dureza del castigo solo dependía de la conmiseración del prior. Fray Juan no tuvo suerte. Su alimento era unos mendrugos de pan, agua y alguna sardina salada. Los viernes, a la hora de la comida, era llevado al refectorio, y arrodillado comía en el suelo. Al terminar de comer, el prior lo amonestaba delante de todos, se le descubría

la espalda y recibía la «disciplina circular»: iban pasando todos los frailes y cada uno le golpeaba con una vara de mimbre, mientras cantaban el miserere. Así se vio fray Juan olvidado de unos, despreciado y golpeado por otros. Ningún hermano descalzo con influencias hizo nada por su liberación, nadie se interesó por tener noticias de dónde lo tenían preso o de cuál era su situación, ni siquiera el prior Antonio de Heredia. Esta falta total de interés, pese a las peticiones de auxilio de Teresa de Jesús, primero en carta al rey Felipe II y después a Jerónimo Gracián, hablan de la importancia en ese momento que tenía fray Juan en el movimiento descalzo. Fray Juan era un simple fraile que procedía de familia pobre de solemnidad, solo valorado por Teresa de Jesús y sus monjas. Ya se sabe de la importancia que tenía en la época la extracción social del individuo para gozar del favor, no ya de la justicia, sino de los poderosos. No hay más que compararlo con el tiempo de prisión que vivieron los otros monjes de familia de alcurnia, que en ningún caso llegó a dos meses.

Sin embargo, en el convento toledano sucedió algo cercano y muy favorable para fray Juan. Después de casi seis meses de prisión le asignaron un nuevo carcelero. Se llamaba fray Juan de Santa María, que era un hombre joven con buen sentido que, apiadado, intentó en lo posible mejorar su situación. Le dio una túnica nueva y otra manta y, arriesgándose mientras los demás dormían, a la hora de la siesta, le abría la puerta de la celda para que tomara el aire y que pudiera salir por lo menos al corredor. Incluso atendió a la petición del propio fray Juan consiguiendo papel, pluma y tinta, para que así pudiera «escrebir algunas cosas que le aprovechasen para la devoción». Gracias a esto vertió en el papel el puro rocío de su alma en versos de intenso lirismo. Estos últimos meses de prisión fueron muy fecundos. Escribió el poema «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre», cuyo encabezamiento dice «Cantar del Alma que se huelga de conocer a Dios por Fe»; escribió la mayor parte (31 estrofas) del que con toda probabilidad es el poema más bello de la lengua castellana, el *Cántico espiritual,* o, como él las llamaba «Canciones entre el alma y el esposo». Escribió también los nueve romances dedicados al misterio de la encarnación del Verbo divino, y otro romance de muy distinto tema titulado «Sobre el Salmo *super flumina Babylonis»,* inspirado en el salmo 137, que aprovechó para expresar su vivencia del cautiverio.

Nueve meses estuvo Juan en el vientre de aquella ballena. Nueve meses de iniciática soledad, a solas consigo mismo, con Dios a solas. Meses de mortificación de todo lo natural en el hombre, de todas las ilusiones, de todos los pensamientos, los afectos, los instintos, hasta conseguir el vacío, indispensable para

> albergar la divinidad, y el silencio donde habita la «palabra poética» en toda su amplitud. En aquella oscuridad, Juan purificó su corazón. *Transformó su sepulcro en tálamo nupcial* hasta que aquel «Pájaro solitario», renacido de sus cenizas, puso el pico en el aire. Durante una apacible noche de mediados de agosto logró escapar. Rasgó las mantas que tenía, las anudó entre sí, las sujetó al picaporte de una ventana y se descolgó hasta el suelo. Ya amanecido el día, pudo refugiarse en el convento de las hermanas descalzas. Casi no le reconocían, tan famélico y desmejorado estaba. Mas al saber que era él, de inmediato lo ocultaron en la clausura y le ofrecieron unas peras cocidas para que se alimentara. Al poco llegaron los descalzos buscándole, pero no se atrevieron a violentar la clausura y se fueron sin saber que estaba allí escondido. Cuando se alejaron, la priora le condujo a la capilla donde Juan de la Cruz les leyó despacio los poemas que había compuesto en su prisión. La priora no quiso que pasara allí la noche, ya que por tener que permanecer al otro lado de la reja de clausura, era un lugar poco seguro para él. Por esto hizo llamar a un amigo de la reforma carmelita, don Pedro González de Mendoza, quien se llevó a fray Juan en su carruaje, disfrazado con una sotana, al Hospital de la Cruz, del que era director. Mes y medio estuvo aquí escondido recuperándose a escasos cien metros del lugar de su cautiverio[195].

Prosiguió su vida entre la meditación y la escritura hasta que le llegó el final, que V. Valero así imagina: «Aquel 13 de diciembre amaneció muy frío. La nieve cubría las cimas de la sierra. Fue día de rezos continuos, de espera impaciente, hasta que empezada a pasar la medianoche, cuando todavía las campanas de la iglesia del Salvador tocaban a maitines, Juan entró en el silencio amoroso de la llama translúcida»...[196].

En el capítulo «El misterio técnico de la poesía de san Juan de la Cruz», Dámaso Alonso nos da cuenta del conocimiento que tiene nuestro fraile de la poesía española, entre otras artes, lo que explica la maravilla de su cantar encendido. Prueba de este conocimiento son los poemas *a lo divino,* en los que parte de un cantar precedente y lo retoca para convertirlo de profano en divino. Es el caso de «Vivo sin vivir en mí», del que empieza «Tras de un amoroso lance / y de esperanza no falto / volé tan alto tan alto / que le di a la caza alcance», y de «Un pastorcito solo está penando». Aunque cuando escribe no acude a los libros, su obra tiene dos procedencias: es la primera *El cantar de los cantares,* y es la segunda la poesía amatoria profana, que diviniza a su modo[197].

Acerquémonos ahora a la literatura mística de la mano de nuestro fraile descalzo, pues cualquiera que pretenda este acercamiento habrá de tenerlo por guía. Aunque todo saber, incluido el *saber/sabor* místico, pueda iniciarse en la percepción por los sentidos, estos pronto se muestran insuficientes para conducir al alma hacia las altas cimas del monte Sión. Es preciso quedarse *sin sentido (de todo sentir privado).* Tampoco el entendimiento es suficiente. El Dante, que visitó los círculos del Cielo con Beatriz, ya lo había advertido *(Paraíso,* canto XI):

> O insensata cura de' mortali
> Quanto sono difettivi sillogismi
> Quei che ti fanno in basso batter l'ali.

(Oh, insensatas preocupaciones de los mortales / qué defectuosos son los silogismos / que te hacen batir las alas a lo bajo.)

Leemos en fray Juan:

> Es de tan alta excelencia [...]
> aqueste sumo saber,
> que no hay facultad ni sciencia
> que la pueda comprender.

¿Cómo entonces? Porque bien está, fray Juan, que nos digas *qué no es* esa *sciencia.* Dinos ahora *lo que es.* Fray Juan nos responde:

> [...] si lo queréis oír
> consiste esta suma sciencia
> en un subido sentir
> de la divina esencia.
> Es obra de su clemencia
> hacer quedar no entendiendo
> toda sciencia trascendiendo.

No es posible seguir adelante en la lectura de la poesía mística sin tener en cuenta los símbolos propios de esta rama. Coinciden algunos de estos símbolos con los que ya hemos visto en los apartados anteriores («camino, jardín, agua...»). Otros pertenecen con mayor propiedad a la poesía mística. Es el caso de símbolos como el propio *monte* al que ya he aludido, el *fuego,* la *llama,* el *vuelo,* la *luz,* la *noche,* la *cruz,* la *fuente,* la *senda* (variante de *camino),* el *pan de*

*vida,* el *aire...* Cada símbolo tiene su misión. La *llama,* como el crisol, purifica y transforma

> [...] así, en su llama sabrosa
> la cual en mí estoy sintiendo,
> aprisa, sin dejar cosa,
> todo me voy consumiendo.

En «Llama de amor viva», vuelve fray Juan a la llama y a la luz que ilumina «las profundas cavernas del sentido» (nuevo guiño al mito de la caverna de Platón, que rememora las limitaciones de la vía purgativa). *¡Las profundas cavernas del sentido!* Poderosa imagen, nos dice J. Baruzi, que compendia todo el pensamiento de San Juan de la Cruz. «En efecto, solo la íntima purgación de esas cavernas deja atisbar el vacío grande de su profunda capacidad». En cierta medida, su capacidad es infinita, porque solo Dios, que es «profundo e infinito», puede darles lo que piden; y, al revés, su desasimiento, su pena, se entienden como muerte. Pero entonces se imbuyen de los resplandores de los atributos divinos»[198]. He aquí la estrofa completa:

> Oh, lámparas de fuego, en cuyos resplandores
> las profundas cavernas del sentido
> que estaba oscuro y ciego,
> con extraños primores
> calor y luz dan junto a su querido.

Sobre el contraste entre *noche y luz* gira el poema conocido por su estribillo «Aunque es de noche». Traigo aquí parte del mismo.

> Que bien sé yo la fonte que mana y corre
> aunque es de noche.
> Aquella eterna fonte está ascondida,
> que bien sé yo do tiene su manida,
> aunque es de noche.
> Su origen no lo sé, pues no le tiene,
> mas sé que todo origen della viene,
> aunque es de noche.
> Sé que no puede ser cosa tan bella
> y que cielos y tierra beban della,
> aunque es de noche.
> Bien sé que suelo en ella no se halla.
> y que ninguno puede vadealla,
> aunque es de noche.

Su claridad nunca es escurecida,
aunque es de noche.
Y sé que toda luz della es venida,
aunque es de noche.
Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infiernos, cielos riegan, y las gentes,
aunque es de noche.
Es corriente que nace desta fuente
Bien sé que es tan capaz y tan potente,
aunque es de noche [...][199].

La luz perenne a la que se refiere este poema es origen de toda otra luz por simbolizar al mismo Dios «(claridad nunca oscurecida / y sé que toda luz de ella es venida. / Aunque es de noche)», a diferencia de la luz imperfecta que impera en el mundo de los sentidos. En el plano espiritual reina la luz, aunque en el plano sensorial sea *de noche*. Esa luz es de tal intensidad que el poeta, para expresarla, acude a la imagen de las corrientes de agua: «Sé ser tan caudalosas sus corrientes, / que infiernos, cielos riegan y las gentes». Y, ahora, apoderándose de otro símbolo, nos lleva al origen de tales corrientes, a la *fuente*, figuración de la divinidad por cuanto siempre brota con limpidez de la roca, como un milagro: «Es corriente que nace de esta fuente / bien sé que es tan capaz y omnipotente. / Aunque es de noche». Invito a la relectura atenta del poema, a sus contrastes y a sus símbolos con más detenimiento del que aquí me sería necesario.
En este poema, la *noche* equivale a la falta de luz del entendimiento humano, la que no es necesaria por encontrar el místico otra luz de más penetrante claridad, la que proviene del amor. Otro significado cabe atribuir a la *noche oscura*, la que provoca el sentimiento de la ausencia de Dios, sentimiento que le hace sufrir de un modo indescriptible.

No debe extrañar a nadie que los místicos de la tradición cristiana católica, introducidos en lo divino por mediación de sus símbolos, se muevan por corrientes que los enajenen o exalten en una euforia incontenible y que, llevados por ese entusiasmo, digan o escriban cosas que no parezcan ortodoxas, razón por la que muchos de ellos serán juzgados y castigados severamente por las autoridades eclesiásticas, que los tacharán de visionarios iluminados; porque, por muy divino que sea el saber que los inunde, este saber debe conformarse a la doctrina canónica romana, cuyos jueces, ajenos al saber místico, son los encargados de valorarlo[200]. *Con la Iglesia hemos topado,* podría decir más de un místico tachado de hereje. Entre la canonización y el

encarcelamiento, o incluso la hoguera, solo media un paso. Es peligroso ser místico en la tradición católica. El peligro les viene del poder del símbolo, capaz de conciliar los contrarios. Inmersos en la noche o deslumbrados por la Luz, los místicos no son ya dueños de la razón. La herejía más frecuente, que anida en la raíz de las «desviaciones heréticas» de algunos místicos, es el *panteísmo*. El panteísmo pretende que todo es Dios; que el árbol, el agua, la tierra, los hombres, todo, absolutamente todo es Dios. ¿Qué decir del místico que se funde en una unión divina? Esto puede sonar a divinización, además de a presunción y soberbia. En el fondo, para el panteísmo, Dios y el universo creado son la misma cosa, algo así como el Ser de Parménides[201] o, con matices más tarde, la Naturaleza spinoziana.

No sucede así con otras confesiones. El budista cree que el espíritu de Buda puede inundarlo con su abrazo benéfico, y que es incluso posible que el hombre que alcanza la iluminación, tras haber acumulado suficientes méritos en sus anteriores reencarnaciones, llegue a convertirse en otro buda. Buda puede multiplicarse, aunque sean pocos los casos de seres sintientes racionales que hayan alcanzado este estado búdico en plenitud. ¿Imaginan a nuestros místicos cristianos pretendiendo haberse convertido en Dios, al modo como el budista puede convertirse en Buda? ¡Cuidado con las palabras![202]. Cuidado también con el amor a lo terreno después de haber gozado de los favores divinos. Tampoco es este el caso de la mística sufí, que tiene en el español Ibn Arabí (Murcia 1164-Damasco 1240) su más renombrado representante. Conocido es el texto de este poeta místico:

> Mi corazón acepta todas las creencias. Prado es para las gacelas y convento para el monje, templo para ídolos, Kábila para el peregrino, tablas de la Torá y libro del Corán. Profeso la religión del amor doquiera cabalguen sus monturas, pues el amor es mi sola religión y mi fe.

## 6.2. *¿Una mística sin Dios?*

Escribe W. Blake:

> Si las puertas de la percepción se depurasen,
> todo aparecería ante nuestros ojos como realmente es:
> infinito. Pero el ser humano se ha encerrado en sí mismo
> y ve todas las cosas a través de las rendijas de su caverna[203].

En esta cita, el poeta está haciendo un guiño a la teosofía y, una vez más, al mito de la caverna de Platón. La teología o la teosofía, terrenos por los que sin duda se mueve Blake, nos proponen un mundo infinito, en efecto. Para acceder a ese mundo se requiere, no obstante, una condición: tener fe. La fe abre al hombre a un mundo —o mejor dicho— a la creencia en un mundo invisible, inaudible, impalpable... Todas las religiones requieren la fe en algunos dogmas. La religión cristiano-católica, establece un *credo* bien cargado de ellos[204]. El budismo —que algunos consideran una práctica o sistema de vida sin dogmas— también tiene los suyos (¿qué es si no la invocación al espíritu de Buda, o la reencarnación?). Eso es la fe: aceptar lo que no perciben los sentidos ni entiende la razón humana. *Prestet fides supplementum sensuum defectui,* dirá Tomás de Aquino: «que la fe supla la limitación de los sentidos»[205].

Nos hacemos ahora la pregunta siguiente: ¿es posible una mística que, al margen de lo divino, tenga como objeto el universo natural o los seres que lo habitan? ¿Es posible una mística laica, por llamarla de este modo, o incluso una mística agnóstica? Algunos así lo creen. ¿Se puede hablar, entonces, de dos místicas? Sí, se puede hablar de dos especies místicas. ¿Es posible, en consecuencia, la *unión con la naturaleza?* Sí, y lo que es más, esta *unión* requiere también las fases previas de la *purificación* y *la iluminación.*

La *purificación* exige reformar la propia vida a fin de desasirse de todo lo que nos conduzca al dominio sobre los demás o a la servidumbre. Parece extraño que diga esto, ¿no es así? Yo al menos —y en esto coincido con muchos poetas, desde Horacio[206] hasta nuestros días— no concibo a un poeta avaro, o tirano, o amigo de engaños y de fraudes... Glosando a Valéry, diría que el grado de aproximación del poema a la perfección (dando por sentado que la perfección del poema es imposible) dependerá del grado de aproximación del poeta —el hombre— a la perfección (también y siempre imposible). De lo que se deduce que siempre quedará camino por recorrer. Por su lado, el poema compensará a su hacedor, lo acercará a la unión con el mundo, como nos lo recuerda el poeta Raúl Herrero:

> Al originar una nueva palabra,
> al perfeccionar el canto
> se recibe la comunión y la unidad[207].

Si anteriormente tomamos como guía a fray Juan de la Cruz, ahora me inclino por otro ejemplo de la unión del hombre con la

naturaleza: Friedrich Hölderlin. En mi opinión, Hölderlin escribió uno de los más maravillosos libros de poesía de todos los tiempos, pese a que le diera el nombre de novela: *Hiperión o El eremita en Grecia.* El libro consta de una serie de cartas que Hiperión escribe a Diótima (la mujer amada) y a Belarmino, su amigo o *alter ego*. En una de estas cartas Hiperión le confiesa a Belarmino:

> He sentido la vida de la naturaleza que es más alta que todo pensamiento.[...] Existiré, ¿cómo podría extraviarme de la esfera de la vida donde el amor eterno, que es común a todos, mantiene unidas todas las naturalezas? ¿Cómo podría separarme de la alianza que une a todos los seres? Ella no se rompe tan fácil como los flojos lazos de esta época [...] Existir, vivir, es bastante, es la gloria de los dioses; y por eso da igual qué vida haya en el mundo de los dioses, y en él no hay señores ni siervos. Las naturalezas viven unas con otras como amantes; todo lo tienen en común, espíritu, alegría y eterna juventud. [...] Debes ser sacerdote de la divina naturaleza y ya germinan en ti los días poéticos[208].

Habla en este párrafo de sacerdocio. No olvidemos que Hölderlin ejerció una temporada de pastor protestante en la que su Dios encarnado fue Cristo. En su «novela», nos encontramos con el poeta en las tierras de la Grecia que fundó la filosofía racional con Aristóteles y que, con Platón, dio vuelos al hombre en su aspiración de lo absoluto por los espacios sagrados de los dioses. Es de saber que en Grecia, además de poder aún hoy frecuentar las ruinas de los templos, podemos igualmente contemplar, casi intacta, la naturaleza de la que brotaron esos dioses, los lugares en los que *vivieron sus vidas sin muerte*. Esa naturaleza es por ello divina, es la gran diosa, la diosa de los dioses y de los hombres, surgidos de la alianza de Gea, la Tierra madre, con Uranos, el dios Cielo padre. Si el hombre se hace sacerdote de la naturaleza germinará en él la poesía, es decir, llegará el hombre a la *iluminación*. No creo estar forzando mi razonamiento al aplicar al poeta, místico de la naturaleza, las vías de la mística del creyente en Dios. En otro momento, Hiperión le confiesa exultante a Belarmino: «Sí, los poetas tienen razón, no hay nada, por pequeño e insignificante que sea, con lo que no sea posible el entusiasmo»[209].

Hiperión ha aplicado con precisión etimológica el término *entusiasmo (estar en Dios)*. Recorro el libro y me encuentro —no podía ser de otro modo sabiendo a Hiperión viajero por los paisajes griegos— con dioses gravitando en el universo poético de aquella Gre-

cia en la que «había una vida divina y el hombre era el centro de la naturaleza»[210]. En otro lugar sentenciará: «Créeme, quien recorre este país y sigue tolerando el yugo en el cuello y no se convierte en un Pelópidas, o tiene vacío el corazón o carece de entendimiento»[211]. De nuevo la condición de siervo aparece como una lacra o un peso del que el hombre debe desprenderse para poder aspirar a las alturas en las que Hiperión habrá de respirar el aire puro y sentir en su rostro el aleteo leve de las nubes. Así lo expresa a Berlarmino, y en él a nosotros:

> [...] buscaba los montes y sus vientos, y como un águila cuyo sangriento plumaje ya está curado, mi espíritu se remontaba hacia lo libre y se desplegaba, como si fuera suyo, sobre el mundo visible; ¡maravilloso! A menudo me parecía como si las cosas de la tierra se purificaran y se fundieran en mi fuego como el oro, y algo divino nacía de ellas y de mí, tanta era mi alegría; ¡y cómo aupaba a los niños y los apretaba contra mi agitado corazón, cómo saludaba a las plantas y a los árboles! Me hubiera gustado poseer un encantamiento para reunir en torno a mis manos generosas a los tímidos ciervos y a todas las aves salvajes del bosque, como un pueblecito familiar; ¡tan dulce era la locura de mi amor! Pero al poco tiempo todo era en mí como una luz apagada[212].

Como es fácil comprobar, Hiperión está empleando el lenguaje místico y sus símbolos («montes, águila, fuego, fusión y purificación, locura, luz apagada, noche»). No es de extrañar que, alejado de los dogmas, aspire a la fusión panentista (todo es un solo Ente o Ser en el que andamos confundidos) o panteísta —todo es Dios—. Evidentemente, nuestro Hiperión-Hölderlin no siente el temor a caer en las temidas herejías que atenazaban el decir de los místicos católicos: «Ser uno con todo, esa es la vida de la divinidad, ese es el cielo del hombre»[213]; ni teme la fusión con el «dios que hay en nosotros, al que se abre la infinitud como un camino»[214], porque ese «dios en nosotros dirige el destino como si fuera un arroyuelo, y todas las cosas son su elemento»[215].

La fuerza que hace posibles estas fusiones no es otra que el amor, nueva coincidencia con la mística del poeta creyente. «El hombre cuando ama es un sol que todo lo ve y lo transfigura; cuando no ama, es una morada sombría en la que se consume como un humeante candil»[216]. El amor es expansivo por su propia naturaleza. Por esta vía, el poeta supera incluso la compasión que el místico budista siente por los seres sintientes, acercando su irradiación a los

no sintientes. «Saluda —le dice a Berlarmino— también a los árboles donde te encontré por primera vez y a los alegres arroyos que bordeábamos, y a los bellos jardines de Angele, y ojalá encuentres el amor en ellos, amor mío, mi imagen»[217].

No es Hölderlin el único que, en mi opinión, lleva a la poesía a sus límites. Baudelaire, pese a su malditismo, B. Shelley, Rainer Maria Rilke (1875-1927), J. Á. Valente, Clara Janés y Hélène Dorion, entre otros, aspiran igualmente a la unión cósmica. Entresaco, para este capítulo, dos estrofas del poema «La muerte del poeta», de Rilke.

> Los que lo veían vivir no sabían
> que todo aquello y él era lo mismo;
> y es que aquello: aquellos valles y praderas
> y aquellas aguas *eran* su cara.
> ¡Oh, sí!, su cara era todo aquel espacio,
> que ahora aún acude a él y lo reclama...[218].

De principio a fin, el *Adonais* de B. Shelley nos habla de la fusión del protagonista con todos los elementos de la naturaleza. Corazón con corazón, pues también el mundo tiene corazón para el poeta:

> El corazón terrestre emana vida
> en los bosques, los ríos y los campos,
> los montes y el océano, lo mismo
> que en la mañana original del mundo[219].

Con una peculiaridad muy significativa: la fusión practicada en vida se intensifica tras la muerte de Adonais. Se diría incluso que es la naturaleza la que toma la iniciativa para fundirse con el poeta[220].

> Muere, muere,
> si a confundirte plenamente aspiras
> con todo lo que anhelas...[221].
> No más la vida
> mantenga separado lo que puede
> unir la muerte en permanente abrazo[222].

Esta aspiración a la unión con el mundo —espacio y tiempo sin límites— puede iniciarse —y es frecuente que así sea— en el interior del yo donde todo parece tenebroso e insondable. En el vacío.

En los *ínferos* o en las *entrañas* del yo, en expresión de María Zambrano. En la conciencia balbuciente, si no ya muda, de la que, al contacto con el mundo, surgirán destellos mínimos, chispas irracionales que definen esta poesía.

Sabe Hélène Dorion de estas profundidades del yo antes de vagar por las regiones del abrazo con el universo. Aunque su decir lo encuentro más cercano de Parménides y Buda que del Dios cristiano, hay en ella lugares comunes con la mística cristiana. En mi opinión, a partir de una determinada altura, todas las tendencias místicas confluyen. Selecciono de H. Dorion este poema de su libro *Portraits de mers (Retratos de mares).*

> Hubo días de errancia, de duda
> por los mares del tiempo, el miedo abisal
> de que nada surgiera, ni una estrella
> en esta noche interior.
>
> Oh, gozo prometido, reino anunciado y aún
> lejano, fecundado por la luz
> esbozo de vida bajo la vida misma.
>
> Así tu camino, año tras año
> sin descanso en busca de esa caverna
> en el corazón del ser, tu aliento unido
> al aliento del mundo[223].

Podemos observar en este poema una aproximación a las tres fases de la mística: purificación (en la primera estrofa), atisbos de iluminación (en la segunda), atisbos de unión (en la tecera)

En la primera estrofa, la *errancia,* de la que nos habla la poeta, puede ser entendida como un vagar de la mente y los sentidos, previo al cual el sujeto ha renunciado a la estabilidad que proporciona la vida en un domicilio fijo, a la vida programada de todos los días. En este sentido, *errancia* se opone a comodidad, estabilidad, confort, sedentarismo. Con ello, los *días de errancia* serían el equivalente de días de despojamiento de lo útil, de lo práctico; días de desasimiento de cuanto conforma el entorno habitual del yo para entrar en una dimensión de aventura y encuentros inesperados. En la errancia el yo camina libre, sin rumbo fijo, abierto a las sorpresas de cada día y de cada hora, sorpresas que lo enriquecerán con los saberes que ha de proporcionarle la aventura.

Antes de pasar adelante, me gustaría insistir sobre las expresiones que emplea nuestra poeta: *mares del tiempo, temor abisal,* que leo en el inicio del poema. Los *mares* se vuelven *mares del tiempo.* ¿No parece extraña esta asociación de mares con tiempo? Porque lo habitual es pensar que —nosotros, el mar y los demás seres de la naturaleza— habitamos en un espacio concreto. La realidad, no obstante, es que todos vivimos en un espacio y en un tiempo concretos. No puede ser de otra manera. Al unir *tiempo* con *mares,* la poeta está uniendo dos inmensidades. (Según me confesó, H. Dorion compuso estos *retratos de mar* en un recorrido de seis meses por las costas atlánticas de Canadá. Con el mar y el tiempo). Volveré, en el próximo capítulo, sobre nuestra condición de seres en el tiempo.

Es comprensible, en este escenario, la duda y el *temor abisal* de la poeta, sola, como un grano de arena ante la imponente vastedad del océano. Estamos en la misma posición del místico con respecto a Dios, cuando este lo deja solo, cuando se esconde y el místico experimenta la soledad de la *noche oscura del alma.* El diccionario nos aclara el término *abisal:* profundo, a 200 metros por debajo de la superficie del mar, adonde no llega la luz y todo es noche. La poeta siente ese miedo abisal de que nada surja, *ni siquiera una estrella en esta noche interior.*

En la segunda estrofa, pasa de la duda y el temor a la alegría, aunque esta no sea todavía completa, pues se encuentra con un reino de luz «presagiado, no con la vida sino con un esbozo de vida». ¿Qué quiere decirnos con esta frase? Veamos: el término *esbozo,* tomado de la pintura, es ese apunte esquemático, ese borrador, en blanco y negro normalmente, que un pintor hace con vistas a la realización posterior del cuadro definitivo a todo color y con sus formas acabadas. *Esbozo de vida* equivale, pues, a vida vislumbrada. Errante aún por los mares del tiempo (de la existencia), la poeta *atisba* la fase siguiente (la iluminación)[224].

En la tercera estrofa, observamos que la purificación por el temor y la duda tiene ahora su recompensa no en la unión con el Dios de los místicos sino en la conciencia de vivir la existencia asociada a las otras vidas que la rodean y en compartir con ellas su breve paso por el tiempo con su «aliento unido al aliento del mundo». La elección del término *aliento* al final del recorrido poético es intencionada y altamente significativa. *Aliento* es sinónimo de «aire, soplo, respiración, espíritu, neuma», en definitiva, símbolo de *vida.* En la mística cristiana, el *aire* (espíritu; en el poema, *aliento)* es incluso

símbolo y denominación del Espíritu divino. H. Dorion, ajena a esta concepción teológica, aspira a la fusión con el *aliento* (espíritu) *del mundo*. ¡Asombroso mundo el de los poetas que alcanzan semejante plenitud existencial!

En el cap. I, al hablar de la percepción del mundo por nuestros sentidos, aludí a *la excesividad de la realidad* —en expresión y sentir del pintor y poeta Ramón Gaya—. En este momento, algo más hay que añadir: en esa excesividad se halla el misterio. Hay algo misterioso en las cosas, algo a lo que el poeta dirige su ser conmovido que no se contenta con la superficialidad de lo aparente. Parafraseando a María Zambrano, Piñas Saura advierte que «el misterio no subyace al concepto, sino a las cosas mismas, a lo que nos rodea, lo que vive, lo que palpamos, lo que oímos, lo que sentimos»[225].

Sirva de corolario a este epígrafe el siguiente poema de Clara Janés en el que lo místico se funde con lo amatorio.

> Desplegó una sábana azul
> que abarcaba los ocho cielos
> salpicados del oro de los astros
> y me envolvió, y a sí mismo, en ella.
> Y todo el entero firmamento
> me abrazó.
> Y se adentró en mi vida
> y en aquella noche
> la deshojó hasta la tersura del alba.
> Con el tacto del más leve pétalo
> se dobló su cabeza en mi cuello,
> sus bucles negros
> emitían un aroma de abismo[226].

## 6.3. *Nuestro pequeño momento al sol*[227]

El poeta y crítico francés, Paul Valéry, escribió, en la primera mitad del siglo XX, uno de los poemas más traducidos y comentados hasta nuestros días: *El cementerio marino*. Se sitúa este cementerio en la colina oriental que mira al Mediterráneo, a espaldas del pueblo de Sète (Francia), en el que nació el poeta. Subidos a este cementerio, la pronunciada pendiente de la colina hace que, en nuestra mirada, se unan el mar y sus barquitos de vela con los pinos y tumbas. El poema consta de 34 sextetos en versos decasílabos.

Desde la serena calma de los muertos, con la mirada puesta en el mar, el poeta alarga su meditación hasta la Grecia antigua, en busca del Ser inmóvil y eterno de Parménides. El poema se inicia con el sol en su cenit, inundando todo el paisaje en su luz deslumbrante.

> Este tejado en calma por el que andan palomas
> entre los pinos palpita entre las tumbas.
> Mediodía el Justo adorna en él con fuegos
> a la mar, a la mar, siempre recomenzada.
> Gran recompensa, después del pensamiento,
> una larga mirada a la calma de los dioses.

Dicen que Valéry es un poeta difícil de desentrañar, lo que no es cierto si damos con las claves de su pensar. Imaginemos al poeta en Sète, rodeado de pinos y tumbas, mirando por un lado al mar *(ese tejado en calma)* salpicado de velas blancas *(las palomas* del poema) y, en las alturas, el sol omnipotente *(Mediodía el Justo).* Un sol que hace saltar finos destellos de luz a las aguas del mar, los que el poeta interpreta como adornos de su inmensa clámide. Notemos que el sol, el Mediodía, es masculino y que *mar,* en francés, es femenino (por eso lo traduzco por *la mar).* Y ese principio masculino, además de adornar a la mar, le regala un piropo inigualable *(la siempre recomenzada).* El poeta meditabundo y reflexivo, cansado por el trabajo del pensamiento (purificación o catarsis) sentirá, tras él, su recompensa: «una larga mirada sobre la calma de los dioses» (equivalente a la fase contemplativa, pues, como he adelantado, mirada es sinónimo de contemplación). Inmerso en este universo, el poeta intuye la inmovilidad y la eternidad del Ser (la luz lo funde todo en un solo ser que también a él lo incluye). Paulatinamente, no obstante, algunos cambios le irán alejando de esta inmovilidad. En el último sexteto, abandona enteramente su quietud contemplativa para integrarse en la vida moviente y efímera del mundo. *El viento se alza, volvamos a la vida.* El agnóstico Valéry no es Hölderlin, ni Clara Janés. Un exceso de razón pequeño-racionalista le impide el éxtasis. Ya en el pórtico de su *Cementerio marino,* la cita de Píndaro *(Píticas,* III) nos había dejado adivinar que su recorrido no acabaría en la fusión:

> Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
> σπεῦδε, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.

(«no, amiga alma, a la vida sin muerte aspires, antes bien empléate en el arte de lo posible»). Abandonando al Ser inmóvil, Valéry considera maravilloso el mundo en el que nos movemos, en el que ejercemos *el arte de lo posible*. El viento, espíritu y vida (una vez más), que mueve lo que se creía inmóvil, se alza en los arreboles de la tarde declinante. ¡Volvamos a los goces de la vida, aun sabiéndola efímera y cambiante!

* * *

Dejando de momento la mística y los universos de la fe, existe, además del mundo que somos capaces de percibir, otro mundo que, en razón de su grandeza o de su pequeñez, queda fuera del alcance de nuestros sentidos. No es un mundo de creencias, ni un mundo metafísico. Es un mundo real, físico, el mundo que nos revela la experimentación científica. El relato de este mundo puede fascinarnos por su verdad y su belleza. Recuerdo, en este punto, la expresión de intensa emotividad de un amigo cuando, según su relato, una noche sintió en una montaña de Guatemala cómo «palpitaba el volcán que llevaba dentro dicha montaña». Sentía sus vibraciones, «oía sus ronquidos». «Sé que a los poetas os admira la belleza —me confesaba—, pero yo, que no soy poeta, sentía algo maravilloso». Pese a su modestia, mi amigo era poeta, tenía percepciones poéticas. Sí, hay un mundo, espacial y temporalmente inconmensurable del que nos da cuenta la ciencia y del que son frutos los incipientes objetos a nuestro servicio que hace décadas nos habrían parecido pura ciencia ficción. Y existe un mundo cercano, al alcance de los sentidos que, de contemplarlo con atención y amor, nos dejaría atónitos. Escribe Ernst Jünger:

> Mi jardín me brinda una certeza mayor que cualquier sistema filosófico. Es suficiente observarlo para comprender que allí ocurren cosas absolutamente diferentes de las que percibimos. Por ejemplo, el diálogo cósmico que se produce entre la tierra y el sol durante la floración, que puede involucrar profundamente a nuestro ánimo sin que haga falta perturbar a un más allá. La poesía puede ser suficiente, porque nos coloca en el estado de ánimo adecuado[228].

Siento no poder entender a fondo el relato de la ciencia y tener que contentarme con estudios divulgativos. Pero estos estudios son

suficientes para hacerme una pequeña idea del universo por el que hemos tenido la suerte de aparecer en nuestro corto paseo por el tiempo. Leo en este momento a Lawrence M. Krauss, Premio Nobel de física y química, que intenta acercarnos ese mundo casi infinito a los menos avezados en la ciencia del universo. Significativo es su título: *La historia más grande jamás contada... hasta ahora. ¿Por qué estamos aquí?* Es fascinante. Escribe: «Contrariamente a muchas ideas populares, esta historia científica contiene también poesía y una profunda espiritualidad. Pero esta espiritualidad tiene la virtud de estar ligada al mundo real y no ha sido creada en buena parte para satisfacer nuestras esperanzas y nuestros sueños».

Añade a continuación:

> Las lecciones de nuestra exploración en lo desconocido, dirigida no por nuestros deseos sino por la fuerza del experimento, son lecciones de humildad. Quinientos años de ciencia han liberado a la humanidad de los grilletes de la ignorancia forzada. Por esta norma, ¿qué arrogancia cósmica yace en la afirmación de que el universo fue creado para que pudiéramos existir? ¿Qué miopía yace en el corazón de la hipótesis de que el universo de nuestra experiencia es característico del universo en todo tiempo y espacio?[229].

En mi adolescencia leí un libro que me dejó atónito. Se titulaba *El joven observador*. Aquel libro me descubría, con toda sencillez, aspectos y fenómenos de la naturaleza en los que no había reparado: la vida de las abejas y la realización de sus colmenas con una precisión superior a la del mejor geómetra; las velocidades de la Tierra (a 1.700 km por hora sobre sí misma y a 30 km por segundo alrededor del Sol); la gravitación que hace que ni nosotros ni la misma Tierra salgamos despedidos; la existencia de galaxias tan alejadas de nosotros que aún no ha llegado su luz a la Tierra... Recuerdo este libro de mis años adolescentes mientras hojeo el de L. M. Krauss.

«Las mejores historias nos desafían. Nos hacen vernos de forma diferente, realinear nuestra propia imagen y nuestro lugar en el cosmos. Esto no solo es cierto de la mejor literatura, música y arte. También es cierto de la ciencia». Prosigo la lectura y subrayo de nuevo: «Para ir más allá de las capas superficiales de la realidad, necesitamos una historia que conecte el mundo que conocemos con los rincones más profundos del mundo invisible que nos rodea».

Me emociona, como a Krauss, la suerte de «tener nuestro breve momento al sol»[230].

* * *

Divago sobre nuestra pequeñez: un punto invisible dentro de un punto minúsculo: eso es nuestro querido, y bello, y atormentado planeta Tierra, dentro del sistema solar. Y miles, millones de puntos semejantes rodando por los espacios inconmensurables a velocidades de vértigo en viajes interplanetarios. Millones de puntos diminutos. Medir sus distancias en años luz, en miles de años luz. Separados unos de otros, esos puntos luminosos, por miles y millones de kilómetros. Y, más allá de ellos, millones de otros puntitos que no nos es dado divisar. Pasar de la lectura de los poetas a los libros de divulgación científica. Sentir el deslumbramiento, la fascinación de cuanto sugiere su lectura. La poesía del cosmos temblando en nuestra lectura. Quedar embelesados con cada uno de los secretos del universo que vamos descubriendo. Pensar que los científicos, en sus hallazgos, deben experimentar vibraciones de intensidad poética superior, o igual al menos, a las que experimentan los poetas en sus momentos de plenitud creadora, como dice L. M. Krauss. Trasladarnos ahora al *inicio del cosmos*, al *big bang,* al *gran estallido* que dio lugar al tiempo y al espacio y, con ellos, a todo lo existente. Nuestra aparición, después de millones de años, de millones de circunvalaciones de esos puntitos que nos parecen frágiles, como desvalidos, observados desde nuestro planeta con el telescopio. Viajeros efímeros en alas del tiempo raudo y eterno. Y las famosas preguntas: ¿qué somos en esa inmensidad?, ¿qué azar explica nuestra afortunada aparición por la vida?, ¿adónde vamos? Hacernos esas preguntas a la luz de la ciencia y de sus misterios aún por elucidar. Comprender ahora nuestra insignificancia, el microscópico espacio de nuestra vida. Y preguntarnos por nuestro orgullo, por qué seguimos matándonos por unas fronteras, por unas ideas, por unas creencias, por... *O insensata cura de' mortali...* Hay psicólogos que afirman que la *cosmovisión,* su sentir vibrante, puede sanarnos de muchas dolencias del alma.

De sentir, aunque fuera tenuemente, nuestro paso por el cosmos, solo podríamos albergar sentimientos de humildad y sobrecogimiento. Vuelvo a Kant: «dos cosas me hacen temblar de emoción más que toda mi filosofía: la noche estrellada sobre mí y la ley moral en mí».

Pasar ahora de lo inconmensurable a la belleza de las cosas más sencillas. Comprender la vieja máxima: «la naturaleza, grande en lo grande y máxima en lo mínimo». Sentir el latir de las vidas minúsculas, miles de ellas imperceptibles por nuestros sentidos, con las que compartimos nuestro tránsito. Desde esta perspectiva, dar la razón a Singer: «qué poco representa la poesía frente a la misteriosa vida de esa flor o de esa hoja que tenemos ante nuestros ojos». Ciertamente. Pero permite, querido Singer, que los poetas se acerquen a esa hoja. A su temblor. Nada como la poesía para comunicarnos el misterio de la vida que anima esa hoja, «esa brizna de hierba, esa hoja caída / tocadas de la luz», que detienen la mirada de M. Strand. Dejemos que el poeta de Moguer, de paseo con Platero, dé fin a este capítulo tercero de nuestros *Recorridos:*

> Esa flor vivirá pocos días, Platero, aunque su recuerdo podrá ser eterno. Será su vivir como un día de tu primavera, como una primavera de mi vida... ¿Qué le diera yo al otoño, Platero, a cambio de esa flor divina, para que ella fuese, diariamente, el ejemplo sencillo y sin término de la nuestra?[231].

## Segunda parte

# *Encuentros*

Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el agobiante inventario de las naves que enumeró en su *Ilíada* el viejo Homero está visitado por un viento que la empuja a navegar con presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos del Dante, toda la fábrica densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan evidente como milagrosa totalidad rescata a nuestra América en las alturas del Machu Pichu de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida [...] La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos.

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, trato de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes, y su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte.

G. García Márquez, en la recepción del Premio Nobel, 10 de diciembre de 1982.

## Capítulo IV

# De la libertad, el amor, el tiempo y algunos tópicos de la poesía

### 1. La poesía lírica frente a la épica. Dioses, héroes y hombres

> [...] he oído
> susurrar a los vientos
> que allí son los poetas,
> como las golondrinas, libres.
>
> Hölderlin[232]

> Observa el suelo que pisas,
> forastero,
> que aquí ha corrido la sangre..., que aquí han ardido
> la memoria y el deseo.
>
> Jesús Ferrero, *Las noches rojas*[233]

Remontémonos a los inicios. En *Los hijos de Homero* —libro bello y documentado a la par que sencillo—, Eduardo Souviron[234] se hace eco —particularmente en el cap. cuarto— de una constatación general: los héroes de la épica griega no son seres libres; sus actos están determinados por los dioses. Otra vez la poesía nos lleva a la Grecia de los dioses y héroes vagando por los aires, las aguas y los montes que conforman su naturaleza *entusiasmada*. Cuando pienso en particular en los héroes de la *Ilíada* me los imagino gigantes, como las esculturas arcaicas de los *kuroi* y *korai* que nos es dado

admirar en el Museo Arqueológico de Atenas. ¡A su lado somos tan pequeños! Cuando leo a Esquilo y a Sófocles, me imagino a sus héroes con esas mismas tallas ciclópeas; porque si los escultores del siglo VI antes de Cristo se atuvieron a las dimensiones psíquicas dadas por Homero, el teatro de la época clásica, ese teatro inconmensurable —esa maravilla con la que Shakespeare llegó a codearse solo en sus mejores obras—, parece copiar a un tiempo las dimensiones ofrecidas por los escultores y la épica de Homero. Gigantes en su fuerza pero... ¡sin libertad!

La libertad nace con la poesía lírica.

La épica es el dominio de Thánatos, la Muerte: muerte sangrienta dictada por los dioses. En la lírica campa también por sus fueros Eros, el amor, compañero inseparable de la Vida y de la Libertad. ¿Qué es una vida sin libertad? Esto nos hace comprender por qué, en la lírica griega arcaica, los poetas expresan de modo tan elocuente su alejamiento de la épica y su opción por la poesía amatoria. De Safo (600 a. C.) es este fragmento:

> ... ya dicen que la tropa montada en carros, ya la de los infantes, ya la de los navíos, sobre la tierra negra es lo más bello; pero yo *[digo]* que es aquello que uno ama. Muy fácil es hacer que cualquier hombre entienda esto: Helena, la que tanto aventajaba a todos en belleza, a su marido, ese hombre noble, lo abandonó y marchóse a Troya en un navío y en nada de su hija ni de sus padres muy queridos se acordó ya, sino que la sedujo la chipriota *[Venus, diosa del amor]*. De ella quisiera el andar seductor y el claro brillo de los ojos ver antes que los carros lidios y los infantes con sus armas[235].

Por su parte, Anacreonte (530 a. C.) lo expresa de este modo:

> Quiero cantar de Cadmo[236],
> quiero cantar de Atridas:
> mas ¡ay!, que de amor sólo
> quiere cantar mi lira....
> Pues, héroes valientes,
> quedaos desde este día,
> porque ya de amor solo
> sólo canta mi lira.

* * *

Tú las guerras tebanas
cantas, y aquel las frigias,
pero yo, negocioso,
sólo canto las mías.

Estos textos dejan patente una evidencia: los poetas épicos cantan guerras en las que no han participado; los poetas líricos cantan «las suyas» —las del amor—, en las que sí han participado. Los poetas líricos intentan olvidar al dios Marte, sus batallas y litigios, para acogerse a Dionisos, Eros y Venus. Parecidos rechazos y adoraciones encontramos en los poetas latinos. Escribe Ovidio en sus *Amores:* «... nombres esclarecidos de héroes, adiós: no es vuetro el favor que me conviene. Muchachas, poned vuestros ojos hermosos en estos versos míos que me dicta el purpúreo Amor»[237]. Junto al amor, tema principal —al que dedicaré el próximo epígrafe— la lírica ensalza los placeres humanos, el sexo, la contemplación de la naturaleza, el vino, el canto, la amistad, los goces sencillos de la vida campestre, en definitiva, el *carpe diem* o disfrute del momento presente. Así se expresa Arquíloco (650 a. C.):

[...] caer, diligente, sobre el odre,
y colocar el vientre sobre el vientre,
y los muslos dejar sobre los muslos.

La canción de Dioniso soberano,
el ditirambo hermoso, sé cantarla
con la chispa del vino en la cabeza.

Y Alcman (630 a. C.):

Ven, Calíope, hija de Zeus:
abre tú esta canción encantadora;
dale al himno pasión, gracia a la danza.

No faltan tampoco, desde un principio —todo hay que decirlo—, los poetas que proclamaron los placeres de una vida ajena a las vanidades mundanas, dedicada al ejercicio de la virtud. La lírica griega arcaica se anticipa, de este modo, a las filosofías estoica y epicúrea. Sirva de muestra este ejemplo:

Ingenuos los que tienen este pensar e ignoran
que es poco el tiempo de las fuerzas y la vida.

Mas tú, que esto ahora aprendes, resígnate, y al alma
solaz dale en lo bueno hasta cumplir tus días (SIMÓNIDES, 630 a. C. pág. 75).

Si este tipo de poesía os parece atractivo —a mí me lo pareció desde un principio— os remito a los textos que especifico en las notas[238]. Esta parece ser la tónica de la lírica en sus comienzos. La poesía popular china, por aludir a otra poesía cada vez más conocida en Occidente, coincide con la griega en estas temáticas, pese a las distancias que las separan[239].

Lo dicho sobre la oposición lírica/épica, no nos autoriza a pensar que no existan en la poesía épica momentos de grandes y conmovedoras vibraciones líricas y que, como alguien ha prentendido, haya que dejar la épica fuera de la poesía. Como ya expuse en el cap. I.2, *el sujeto lírico* puede proyectarse sobre personajes creados de antemano por la historia o la leyenda. Esas proyecciones (en personajes, hechos, sentimientos, palabras) constituyen momentos líricos en la épica. Se diría que, en la épica, hay con frecuencia un yo lírico enmascarado. Esa es, en este momento, mi opinión. La mayor diferencia entre estas dos especies poéticas viene dada por la opción temporal en la que se sitúan: la épica (del griego *épos:* «relato, narración»), coloca a los personajes y sus hechos en un tiempo pasado, al igual que el género histórico, mientras que, en la lírica, el sujeto se expresa en presente, el tiempo del *drama,* de la vida en su hacerse.

En esto de la poesía no es conveniente crear compartimentos estancos e infranqueables. En realidad, Homero no sabe de preceptivas literarias ni se somete a ningún patrón o canon previo. Eso vendrá más tarde[240]. Aunque, visto desde nuestros días, Homero, el educador de Grecia, esté *narrando* en la *Ilíada* la más renombrada de todas las guerras, y, en la *Odisea,* nos *refiera* las tribulaciones de Ulises, el más astuto de los héroes, convirtiendo su libro en símbolo del peregrinar humano; aunque Homero *cuente,* no se limita a eso. En Homero hay peripecias y diálogos que lo convierten en predecesor del teatro que vendrá poco más tarde, y abundan en él los momentos de alto lirismo, no solo por su métrica y su musicalidad, sino por la extraordinaria orientación afectiva con la que trata los sentimientos humanos. A mí, en particular, me emocionan los relatos en los que nos da cuenta del reconocimiento de Ulises, de vuelta a Ítaca, por parte de la vieja nodriza que lo cuidó de niño y, aún más, por

parte del viejo can Argo. Del modo que sigue describe Homero el encuentro de Ulises con su nodriza, que lo descubre al palpar la cicatriz que se hizo de niño.

> Al frotar con sus manos notóle esta mella la anciana.
> Conocióla en el tacto y soltó, conmovida, la pierna
> que, cayendo de golpe en la tina y sonando en el bronce,
> la volcó hacia delante y el agua vertióse en la tierra.
> Alegría y dolor la tomaron a un tiempo, sus ojos
> se llenaron de llanto y la voz se perdió en su garganta.
> Mas a Ulises, al cabo, cogió del mentón y le dijo:
> «Cierto eres tú Ulises, mi niño querido y no supe
> conocerte yo misma hasta haberte palpado las carnes,
> ¡tú, mi dueño!»[241].

Imaginemos ahora la escena con su perro. Eumeo y Ulises caminan hacia el palacio. Ulises prefiere presentarse de incógnito ante los suyos, después de veinte años de ausencia.

> Tal hablaban los dos entre sí cuando vieron un perro
> que se hallaba allí echado e irguió la cabeza y orejas:
> era Argo, aquel perro de Ulises paciente que él mismo
> allá en tiempos crió sin lograr disfrutarlo, pues tuvo
> que partir para Troya sagrada. Los jóvenes luego
> lo llevaban a caza de cabras, cervatos y liebres,
> mas ya entonces, ausente su dueño, yacía despreciado
> sobre un cerro de estiércol de bueyes y mulas
> [...] En tal guisa
> de miseria cuajado se hallaba el can Argo; con todo,
> bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto,
> coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo
> fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo. Este al verlo
> desvió su mirada, enjugóse una lágrima, hurtando
> prestamente su rostro al porquero
> [...] y a Argo sumióle la muerte en sus sombras
> no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año[242].

Homero escribe, más allá de las desventuras de Ulises, una parábola del ser humano lanzado a la vorágine del tiempo. Parábola hiperbólica si se quiere. Lo admito. Pero ejemplarmente humana. Ulises no es un dios. Es un hombre. Ni siquiera es el héroe de Troya, rodeado de ejércitos y reyes. Se encuentra ahora desvalido, prácticamente solo ante las tormentas de la existencia. Y no desfallece.

Echando mano de su sabiduría, de su astucia y fortaleza[243], Ulises supera las pruebas del destino y alcanza la plenitud del conocimiento (por conocer, Ulises ha conocido *el más allá,* el mundo de los infiernos y de las sombras, en él reinan Hades y Perséfone). Ejemplo de voluntad y tesón. Homero, después de convivir veinte años con Ulises y experimentar con él venturas y desventuras, parece apiadarse de su propia creación, y lo reintegra a Ítaca, la isla de la que es rey, a su hogar, a su familia, a su fiel esposa Penélope, a su hijo Telémaco. Se había ganado merecidamente el descanso en su isla minúscula. También Homero se toma su descanso. Aunque ni uno ni otro, ni Ulises ni Homero, pueden asegurarnos que sea un descanso definitivo. En su viaje al infierno, Tiresias le deja entrever a Ulises la posibilidad de algún nuevo viaje. ¿Hay que imaginar a Ulises finalmente feliz en el calor del hogar, deleitando a sus familiares y allegados con el relato de sus aventuras?

Otros poetas han relevado a Homero para glosar o continuar su *Odisea.* Me detengo brevemente en algunos de ellos.

Partiendo de la profecía de Tiresias, Dante sacó del hogar a Ulises, al que colocó en el *Infierno* (Canto XXVI), entre llamas, por transgresor, por osar buscar lo desconocido. El poeta Kavafis, en «Ítaca», su poema más citado, nos dirá que importa más el viaje —el viaje de la existencia, sin duda— que la llegada a Ítaca —la vejez, en proximidad de la muerte—. Ítaca es el reposo, el viaje es la vida, desgranada en sus innúmeros incidentes, que el tiempo confía a la memoria. La vida, la poesía, está en el viaje.

> Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca,
> pide que tu camino sea largo,
> rico en experiencias, en conocimiento.
> [...] Ten siempre a Ítaca en la memoria.
> Llegar allí es tu meta.
> Mas no apresures el viaje. [...]
> Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca.
> Rico en saber y en vida, como has vuelto,
> comprendes ya qué significan las Ítacas[244].

No han faltado «variaciones» alejadas de la *Odisea* aunque pretendan conservar la estructura del relato (es ese el caso del *Ulises,* de James Joyce, o de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis)[245]. De esa abundante literatura me resulta especialmente atractivo por su inconformismo el poema del romántico inglés Alfred Tennyson. Su Ulises ha regresado a Ítaca, tras veinte años de ausencia. Se diría que Tennyson

lo ha estado observando con detenimiento y curiosidad. Circundado de mar, Ulises no se hace a la vida de la isla en la que el sol sale y se pone a diario alumbrando las mismas rutinas. Ni siquiera ser rey le parece un destino decoroso. Ulises está triste, medita con viejas nostalgias. No ha de desperdiciar el tiempo que el destino ha puesto en sus manos. Ítaca no le ofrece sorpresas con las que medirse. Ítaca termina por hastiarlo. Y Tennyson, que ha entendido lo que Ulises medita, le concede finalmente la palabra:

> Poco provecho arroja que, monarca ocioso,
> junto a un fuego quieto, entre riscos yermos,
> con una esposa anciana, yo imponga y aplique
> leyes inicuas a una raza salvaje
> que se apiña, duerme, come y no me conoce...
> no hay reposo para mí del viaje, apuraré la vida
> hasta las heces [...]
> Soy parte de todo cuanto he tenido ante mí [...];
> ¡qué insulso es detenerse, terminar, acumular
> óxido sin ser bruñido, sin relucir por el uso!
> Como si respirar fuera vivir.

Ulises no está hecho para el descanso. Consecuente con ello, deja el mando de Ítaca a su hijo Telémaco *(centrado en la esfera / del deber común),* convoca a sus marineros y les expone su plan.

> Marineros míos,
> almas que os habéis afanado y forjado junto a mí,
> que habéis recibido el sol y la tormenta y les habéis
> opuesto frentes y corazones libres: sois viejos como yo;
> con todo, la vejez tiene su honor y sus esfuerzos;
> la muerte todo lo acaba, pero algo antes del fin
> ha de hacerse todavía, cierto trabajo noble
> no indigno de hombres que pugnaron con dioses.
> Ya se divisa entre las rocas un parpadeo de luces;
> se apaga el largo día; sube lenta la luna; el hondo mar
> gime con mil voces. Venid, amigos míos,
> aún no es tarde para buscar un mundo más nuevo
> Desatracad, y sentados en buen orden amansad
> las estruendosas olas; pues mantengo el propósito
> de navegar hasta más allá del ocaso, y de donde
> se hunden las estrellas de occidente, hasta que muera.
> Puede que nos traguen los abismos; puede
> que toquemos al fin las Islas Afortunadas y veamos

al gran Aquiles, a quien conocimos. Aunque
mucho se ha gastado, mucho queda aún; y si bien
no tenemos ahora aquella fuerza que en los viejos tiempos
movía tierra y cielo, somos lo que somos;
corazones heroicos de parejo temple, debilitados
por el tiempo y el destino, mas fuertes en voluntad
para esforzarse, buscar, encontrar y no rendirse...[246].

De Homero a nuestros días, algunos poetas han intentado imitar sus dos grandes obras. Fue el primero, y para mí el más conmovedor de todos, el poeta latino Virgilio quien, en *La Eneida,* parece querer condensar los dos libros de Homero. El Olimpo ha encomendado a Eneas la misión de navegar los mares hasta el Lacio y fundar en él un imperio y una nueva Troya indestructible: Roma. En su obra, particularmente en *La Eneida,* los lectores detectamos grandes y frecuentes momentos líricos. De ellos me quedo con los libros VI (Virgilio entre las sombras del infierno o Hades) y IV. En este último, Virgilio nos da cuenta de los ardientes y desgraciados amores de Eneas y Dido, reina de Cartago (de los que existen varias actualizaciones, entre ellas, la ópera *Dido y Eneas,* de Purcell). Amores que acabaron en tragedia, pues, tras la partida de Eneas de Cartago, instado por el padre Zeus a proseguir su ruta, la desconsolada Dido da rienda suelta a sus sentimientos, embriagada por el amor sin límites al héroe troyano. No puedo dejar de aconsejar la reposada lectura de este cuarto excelso libro, del que aquí aporto solo un breve extracto (aunque sea mucho el dramatismo que se pierde al verterlo al castellano). Tras escuchar los lamentos de Dido ante las ropas de Eneas ya ausente, la amante, herida en lo más hondo de su sentir, toma la espada y la clava en su pecho.

[...] Ella se esfuerza por levantar los pesados ojos y cae de nuevo desmayada. Sílbale la herida profunda bajo su seno. Tres veces, estribando sobre el codo penosamente se incorporó, y tres veces volvió a caer revolcada sobre el lecho; y con sus errantes ojos bajo el alto cielo, buscó la luz y gimió porque la había hallado. Entonces, la todopoderosa Juno, compadeciéndose del largo dolor y del tránsito difícil envió desde el Olimpo a Iris para que soltara los miembros de aquella alma, en afán de desatarse. Y porque no sucumbía al hado ni a merecida muerte, sino miserable y prematuramente abrasada de súbito furor que todavía Perséfone no le había quitado el dorado cabello, ni condenado su cabeza al Orco Estigio, Iris, pues, volando por el cielo, con sus azafra-

nadas alas frescas de rocío y desplegando enfrente del sol mil variados colores, posa su vuelo y se detiene sobre su cabeza. «Yo, por mandamiento de Juno, ofrezco a Plutón este cabello fatal y de este cuerpo te desligo». Así dice, y con su diestra corta el cabello y a seguida disípase todo el calor, y la vida se desvanece en los vientos[247].

Homero y Virgilio son los grandes modelos de las épicas que se han sucedido en el mundo occidental.

En el mundo occidental, preciso (precisión necesaria, pues no podemos dejar de mencionar las gestas bíblicas ni las orientales, entre las que destacan *La epopeya de Gilgamesh* y ese inmenso poema de la India, el *Mahabarata*). Indefectiblemente asociados a las grandes composiciones antiguas se encuentran *La divina comedia,* de Dante; *La Jerusalén libertada,* de Tasso; *Orlando furioso,* del Ariosto; *El Paraíso perdido,* de Milton; el *Endimión,* de Keats..., sin olvidar los relatos surgidos de la *mitología celta* —para algunos de tanto relieve como la griega— (de la que Wagner extrae la materia de tres de sus grandes óperas: *Lohengrin, Tristán e Isolda* y *Parsifal*), ni el *Beowulf* anglosajón, ni el *Nibelungenlied* alemán (presente en la tetralogía *El anillo del Nibelungo,* de Wagner).

Dante es el primero de estos poetas. Recordemos que Dante es italiano y florentino, y estos calificativos lo convierten en el poeta más cercano, espacial y culturalmente, del mundo antiguo y del mundo cristiano —sus glorias, sus pontífices, sus maestros—. Su obra, *La divina comedia,* tiene, en su mismo título, un toque de ironía y de atrevimiento. Lo *divino,* es decir, lo más encumbrado y reverente, se alía con lo *cómico.* Esta irreverencia ya la había practicado el más socarrón de los dramaturgos griegos, Aristófanes, en un tiempo en el que los espectadores griegos todavía creían en los dioses. Pero era inédita en la poesía cristiana.

Como sabemos, Dante divide su magna obra en tres partes: *el Infierno, el Purgatorio y el Cielo.* Para visitar el infierno el poeta toma como guía a Virgilio. Está claro el homenaje de Dante al autor de *La Eneida.* A Dante le habría gustado ser Virgilio, no cabe duda, pero se conformará con ser su alumno aventajado, su *alter ego.* Bonito gesto. Con Virgilio recorre los círculos infernales, en los que coloca a reconocidos transgresores, entre ellos a Ulises, y, como alguien ya ha señalado, a personajes que le resultaban poco simpáticos. Virgilio toma de Homero el tema y motivos de la visita de Ulises al infierno, y Dante lo imita.

En Homero, es Ulises el huésped del Hades, el país de los sueños, *el prado de los asfodelos (Odisea, X, 489-501, 538-540; XI, 121; XXIV, 11-13).* En Virgilio, es Eneas el visitante de la región de los muertos *(Ilíada,* VI). En mi opinión, la descripción de Virgilio supera en patetismo a la de su modelo (particularmente en el encuentro con su padre Anquises y con Dido). Hasta cierto punto, se podría decir que si a Homero le debemos... la *Eneida,* a Virgilio le debemos... *La divina comedia,* el Infierno y el Purgatorio al menos. Las influencias, más allá de los temas y motivos, pueden alcanzar incluso a la literalidad del texto poético.

Para la visita del cielo, en cambio, escoge como guía a Beatriz, personaje real a quien Dante amó con toda clase de amores (las guías de Florencia indican el lugar preciso en el que se encontraron por primera vez los dos amantes). Del amor por Beatriz —la bienaventurada, que eso significa su nombre—, la única capaz de mover las ruedas de su poesía, salta el Dante al Amor con mayúsculas, el único capaz de mover las ruedas que rigen los destinos de los astros y las lejanas galaxias, *l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

## 2. El amor y el erotismo

> A la lenta caída de la tarde
> amar la vida largamente...
>
> Luis Feria[248]

> No he nacido para el odio sino para el amor.
>
> Sófocles, *Antígona*

> *Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori.*
> (Démonos al amor, que amor todo lo vence).
>
> Virgilio, *Bucólica X*

### 2.1. *Antígona: el amor y la ley*

Cuando el tema del amor surge por cualquier motivo, a mi memoria me llega, con su lacónica formulación, la respuesta que da Antígona a su tío Creonte y que coloco a la cabeza de este apartado: *No he nacido para el odio sino para el amor.* Es bello el mito de Antí-

gona. Bello y atrevido. Sófocles lo inmortalizó en la ideológicamente más osada de todas sus tragedias y de todas las tragedias por venir. Más adelante veremos por qué. De momento sigamos las peripecias de Antígona, hija de los reyes de la gran ciudad Estado de Tebas. Era Antígona una bella princesa, de corazón noble y decidido, nacida en el palacio de la antigua Tebas. Sus padres, Yocasta y Edipo, debían adorarla, no sé si más que a su hermana Ismene y a sus hermanos gemelos Etéocles y Polinices. Y Antígona los amó, a todos ellos, y los seguirá amando hasta su muerte. ¿Cómo no iba a amar a Edipo del que se contaban maravillas en la ciudad: que acertó el enigma de la Esfinge, que liberó a Tebas de la peste y, en premio, se casó con la reina viuda, Yocasta? Todo era felicidad en el palacio y en el reino de Edipo y de Yocasta. Hasta el día infausto en el que se conocieron los hechos fatídicos: que Edipo era hijo de su esposa y hermano de sus cuatro hijos, pues también Edipo pasó nueve meses en el mismo vientre que ellos.

El oráculo de Delfos se había cumplido en todos sus puntos. En su tragedia *Edipo, rey,* a cuya lectura invito fervientemente por considerarla, junto con *Hamlet,* uno de los monumentos más excelsos que la poesía dramática ha regalado a la humanidad; en su tragedia *Edipo, rey,* Sófocles reconstruye con detalle, como en la mejor novela policíaca, cómo ocurrieron los hechos —el detective es aquí el mago Tiresias—. Años atrás, el oráculo de Delfos había sentenciado que Edipo *mataría a su padre y se casaría con su madre.* Para impedir tan infausto vaticinio, cuando nació Edipo, sus padres encomendaron la muerte del niño a un pastor. El pastor, apiadado del niño, lo dio a otro pastor de una ciudad lejana, Corinto. En Corinto pasó por hijo de los reyes de la ciudad. Pero un buen día, o mejor dicho, un día funesto, Edipo quiso viajar hasta Delfos para consultar también al oráculo. En una encrucijada, topó con un carruaje. Hubo una riña entre los cocheros y Edipo dio muerte... a su padre, que viajaba en dicho carruaje. Luego vino lo de la Esfinge, lo de casarse con su propia madre...

No voy a pedir que nos pongamos en la piel de Antígona para saber lo que debió sentir al confirmarse el oráculo y comprobar que su padre era también su hermano. Otra joven se habría muerto de vergüenza. Todo parecía derrumbarse. Su madre, Yocasta, sabedora de la noticia entró en palacio y se colgó de una viga. Cuando Edipo advirtió el final miserable de su esposa y madre a un tiempo, le arrancó a esta unos broches de metal que adornaban su vestido y se los clavó en los ojos, pues se impuso como castigo no volver a ver la

luz del día y abandonar Tebas camino del exilio. Antígona no podía dejar a su padre solo por los caminos de polvo de la Hélade y decidió ser sus ojos. Nunca renunció a llamar padre a Edipo. Así lo aprendió de niña y así lo hará hasta el final. En su huida de Tebas, Antígona y Edipo llegan cerca de Atenas, a Colono, donde el rey de la ciudad les da protección.

Me preguntaréis qué pasó con los otros hermanos. Lo cuento brevemente. Etéocles y Polinices tuvieron que hacerse cargo del reino de Tebas. Como nacieron el mismo día, el reino les correspondía a los dos. Decidieron gobernar un año cada uno. El primero que ocupó el trono fue Etéocles. Cuando se cumplió el año, Polinices le recordó lo pactado. Pero, acabado el primer año, Etéocles, que le había tomado gusto al mando, se negó a ceder el trono a su hermano. Tras esta negativa, Polinices se marchó de Tebas y se refugió en Argos, donde se casó con la hija del rey de esta ciudad. De acuerdo con el rey de Argos, formó un ejército de soldados dispuestos a luchar contra los tebanos capitaneados por su hermano. De camino para Tebas, Antígona le salió al paso a Polinices. De mil modos y maneras, con todos los argumentos de la razón y del afecto, intentó convencer a Polinices para que desistiera de su proyecto de guerra fratricida. Polinices habría cedido, tan convincentes y afectuosas le parecieron las razones de su hermana. Pero Polinices no renunció a seguir su camino hacia Tebas, pues ya estaban las escuadras preparadas y, en su opinión, habría sido vergonzoso dar marcha atrás. Las siete puertas de la ciudad fueron atacadas por Polinices y seis generales corintios. Fue una guerra encarnizada que dejó cadáveres sin cuento en los dos bandos. En la puerta principal, Eteócles se enfrentó con su hermano Polinices. Los dos murieron en la embestida. Muertos los dos hermanos, se hizo cargo del reino su tío Creonte, quien, de inmediato, dictó leyes sin piedad, la primera de ellas para prohibir, bajo pena de muerte, que se diese sepultura a Polinices. Para Creonte, Polinices fue un traidor y debía ser pasto de los cuervos y los perros. Pero Antígona, desobedeciendo el edicto de Creonte, dio tierra a su hermano. Con este acto, Antígona desobedece las leyes de Creonte y obedece las leyes superiores de los dioses. A lo largo del debate de Creonte con Antígona, queda patente la actitud tiránica del primero, que hoy calificaríamos de dictatorial. Y esta es la pregunta que nos lanza Antígona desde el fondo de los tiempos: ¿hay que obedecer al tirano, hoy diríamos al dictador? ¿Hay que obedecer las leyes si son leyes injustas que van contra la naturaleza y el hombre? Antígona no es una irresponsable (pues ha introducido

en su conciencia el sentimiento de la justicia natural) ni una cobarde (no deja de actuar por miedo). «No pensaba —le dice Antígona a Creonte— que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses»[249].

Despidámonos de Antígona y volvamos con Virgilio. El poeta le da a ese *omnia vincit Amor* un sentido amplio; porque el amor, más que en los campos de batalla, se ejercita en la vida de todos los días. La alegría es su aliado inseparable. Donde haya amor no debe haber tristeza. El amor es la fuente de energía que recarga el depósito del alma. Evidentemente, me estoy refiriendo al amor en toda su amplitud: amor a la naturaleza, a la vida, a Dios cuando se es creyente, a las personas, a la música, a la poesía, a las cosas todas (como quiere el genio de la lengua francesa, que emplea el verbo *amar [aimer]* con todo tipo de complementos)[250]. Es posible que la vida haya puesto en nosotros, con el correr de los años y los reveses de la fortuna —cuando estos se nos han presentado—, una pátina de melancolía o tristeza. No importa si dentro de nuestra alma anida el amor.

## 2.2. *Por los dominios de Eros*

Los griegos tenían una palabra que cubría todas las especies amorosas: *Eros*. Recordemos que Eros es hijo de Venus, la diosa de la belleza y del amor. De Eros proceden los términos *erotismo* y *erótico*.

En psicología pasional, se entiende por amor el *movimiento de atracción y simpatía que un ser siente hacia otro ser.* Se dice que el amor es ciego e imprudente. Recordemos aquel cantar popular: «Piensan los enamorados, / piensan y no piensan bien, / piensan que nadie los mira / y todo el mundo los ve». También es ciego el *odio,* oponente del amor. La poesía dramática de Eurípides está llena de fuertes amores y odios. Medea, una de sus protagonistas, es el modelo de mujer fatal que mata a sus propios hijos, pese al amor que les profesa, por odio a su marido Jasón, que la ha abandonado por el amor de Glauca. El odio hizo igualmente enloquecer a Clitemnestra para matar a su esposo Agamenón. A su vez, Orestes, hijo de ambos, vengará a su padre con un nuevo crimen, un matricidio en este caso, con el asentimiento cómplice de su hermana Electra. En nuestros días, el poeta griego Yannis Ritzos ha escrito un monólogo poético en el que Orestes, pensando en su madre *encarcelada en la ceguera,* se pregunta:

Pero ¿cómo puede ser
que viva una vida solo por el contraste
con otra,
solo por el odio hacia otra, y no por
el amor
de su propia vida, sin un lugar propio?[251].

Terribles son igualmente los celos de amor. Ejemplo universalmente conocido de marido celoso es el *Otelo* de Shakespeare, magistralmente adaptado a la ópera por Verdi. Enloquecido por los celos, Otelo es incapaz de analizar a fondo la situación y acaba matando a su esposa Desdémona. En castellano, tenemos la palabra *desamor,* que no llegaría a los extremos de los celos a que he aludido.

Para Freud, considerado como el padre del psicoanálisis, a *Eros,* identificado con la *vida,* se opone *Thánatos,* la muerte. La oposición *Amor // Muerte,* inscrita en la conciencia del hombre, explica el atractivo pavoroso que nos produce la poesía trágica[252].

Sé que alguno de los que ahora leéis estas líneas estaréis recordando uno de los sonetos más ensalzados de la literatura castellana, el que escribió don Francisco de Quevedo con este título: «Amor constante más allá de la muerte». No puedo dejar de citarlo por entero:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

¿Es posible expresar de modo más intenso el sentir amoroso y el deseo de perduración a como lo hacen esos versos finales del soneto *(serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado)*?

* * *

En el hombre, el deseo amoroso, o erótico, puede culminar en el acto sexual. En el animal existe el instinto o impulso sexual, pero no se da el erotismo o búsqueda consciente del placer[253]. En el hombre, la conciencia de la muerte —aunque no se trate de la muerte sangrienta de la tragedia— ronda por los campos del amor y no puede ser desligada del erotismo.

Nada extraño que la poesía hable del amor con más abundancia que de cualquier otra pasión. Podría incluso decirse —y son muchos los que lo afirman— que la escritura del poema es en sí un acto erótico. Y, hablando de la escritura, quiero resaltar otra de las virtudes del amor: «su capacidad de poetizar todo cuanto toca, la escritura entre otros actos de la vida». Es decir, el amor, además de ser el tema más frecuente de la poesía, es —junto con la memoria— *un generador de poesía*. Recordemos nuestro primer amor. El sentimiento amoroso nos acompañaba día y noche. Pensábamos en la persona amada a todas horas. Cuando la ausencia nos separaba de ella tomábamos la pluma, y le escribíamos largas y frecuentes cartas. Si un día, por algún cajón, hemos encontrado alguna de esas cartas, estoy seguro de que nos hemos maravillado de lo que éramos capaces de escribir y de cómo expresábamos nuestros sentimientos. ¿Cómo fue posible escribir del modo como lo hicimos? Por una razón muy sencilla: porque el amor nos hacía decir las cosas de un modo especial, de un modo lírico (digámoslo sin dudar). El amor nos convirtió en poetas. Así de claro.

Más allá del amor interpersonal, al que me estoy refiriendo —y del amor divino del poeta místico, del que me he ocupado en el capítulo anterior— el amor tiene un campo de acción muy amplio. Tan amplio como la propia humanidad, tan amplio e infinito como el propio universo al que hemos tenido la suerte de pertenecer. Basta con abrir los sentidos y dejar que nos penetre la belleza del mundo. Nuestra mirada a la belleza del universo es un acto de amor. Ahora entenderemos que el Dante acabe su *Divina comedia* con aquel verso, anteriormente citado: *L'amor che move il sole e l'atre stelle* («Amor que mueve al sol y a las otras estrellas») («Paraíso», XXX, 145).

Es curioso que el poeta romántico alemán, Novalis, empiece sus *Himnos a la noche* con un canto de amor a la luz del día, la que nos

hace percibir y nos predispone al amor de los seres de la naturaleza. Es tan espléndido este arranque de sus himnos que quiero traerlo a estas páginas. Se diría una glosa al verso del Dante:

> ¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la luz —con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia, cuando ella es el alba que despunta? Como el más profundo aliento de la vida la respira el mundo gigantesco de los astros, que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules— la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la tierra, y el salvaje y ardiente animal multiforme —pero, más que todos ellos, la respira el egregio Extranjero, de ojos pensativos y andar flotante, de labios dulcemente cerrados y llenos de música. Lo mismo que un rey de la Naturaleza terrestre, la luz concita todas las fuerzas a cambios innúmeros, ata y desata vínculos sin fin, envuelve todo ser de la tierra con su imagen celeste. —Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo[254].

Me diréis que también en este mundo que habitamos hay fealdad y miseria, que no *vivimos en el mejor de los mundos posibles*, como supone la optimista pretensión del filósofo Leibniz. En su novela *Cándido,* Voltaire se dedica a desmontar con ironía y sarcasmo la teoría del filósofo alemán. Se inventa para ello un personaje irónicamente llamado Cándido. Cándido ha asimilado las doctrinas del optimista profesor Pangloss *(todo palabra* o solo palabra es su significado, es decir, pura verborrea sin fundamento en la realidad). Tras su aprendizaje con el *palabrero* profesor, Cándido sale a la vida. Y la vida no es tan extraordinaria como él cree. A Cándido lo esperan un contratiempo tras otro que desmienten el optimismo de Pangloss (caricatura de Leibniz). No, en efecto. No todo es tan bonito como lo pinta Pangloss.

Lo diré sin rodeos: en el mundo existen también la maldad, la mentira, las masacres, la injustica, la falta de solidaridad y demás taras y vicios que tienen su origen en el egoísmo humano. El poeta no es un ser insensible. Por ello diré igualmente, y con la misma convicción: denunciar, criticar la maldad que nos oprime es un gesto que nos honra, es un acto bello. Un acto de amor. Arriesgado, pero bello. En cuanto a la miseria... ¿Por qué, pregunto, existen personas —médicos, maestros, etc.— que lo dejan todo para ejercer sus profesiones en beneficio de los desamparados del llamado tercer

mundo? No cabe duda. Lo hacen por amor. También en el ejercicio de esas profesiones hay poesía. No olvidemos la definición que dimos al principio de estas páginas: poesía es responder emocionadamente a los estímulos del mundo. Y para un ser humano no hay nada tan bello como otro ser humano, sobre todo si vive en la miseria. Criticar la injusticia —lo repito— no es solo un derecho del hombre libre, es un deber. Estoy convencido de que si esas personas —las que se oponen a la injusticia del mundo y las que se entregan a reducir su miseria— escribiesen sus impresiones, entre sus líneas andaría como por su casa la poesía. Porque sus gestos son bellos. Quevedo, que acabamos de citar, también supo ejercer la crítica valientemente:

> No he da callar por más que con el dedo,
> ya tocando la boca o ya la frente,
> silencio avises o amenaces miedo.

Como él, son miles y miles los poetas, en su mayoría olvidados, que en todo tiempo y lugar han denunciado la miseria y las injusticias que persisten en nuestro bello mundo —bello, sí, pese a todo—. Con esto estoy afirmando que defiendo al *poeta social,* a condición de que su escritura —como la de Vicente Medina, que destaco entre otros, por haberlo subrayado y memorizado en mis lecturas de adolescente— tenga vibraciones poéticas. La frágil Antígona pagó con la vida su acto de amor y de denuncia de las leyes injustas. Antígona era poeta. En nombre de Antígona me es preciso decir que si no criticamos la injusticia —al menos eso—, no estamos dando la talla humana. Es posible que Antígona hubiese firmado estos conocidos versos de Ángela Figueroa Aymerich:

> No quiero
> que mi hijo desfile,
> que los hijos de madre desfilen
> con fusil y con muerte en el hombro:
> que jamás se disparen fusiles,
> que jamás se fabriquen fusiles...
> No quiero
> amar en secreto,
> llorar en secreto,
> cantar en secreto.
> No quiero que me tapen la boca
> cuando digo no quiero[255].

Sin talla humana la poesía se convierte en un oficio de estetas.

Si el amor está en todo, el amor está en nosotros y con nosotros. No lo dudemos. Hélène Dorion, después de escribir varios libros de intensa creatividad poética, redactó un ensayo en el que intenta explicarnos de dónde surge la poesía. Concluye que todo gesto poético es un gesto amoroso. «... en la mansión de la poesía, el amor es esa palabra original que proyecta al hombre hacia su verdad. [...] Sabemos que una parte inalterable de belleza nos habita. A ella se dirige el poema, como la noche al alba temblorosa»[256].

* * *

Volviendo ahora al amor entre personas, la historia de la literatura lo ilustra con ejemplos de parejas mitificadas. En el ámbito de la ficción nos encontramos con Romeo y Julieta (en su historia, el amor se impone a los bandos familiares que quieren impedirlo); don Quijote y Dulcinea (el amor idealizado por parte del caballero de La Mancha, amor platónico y excelso, pese a las burlas de Cervantes); Daphnis y Chloe (nacimiento del amor en dos pastores adolescentes)... En el ámbito de la vida real, con Ovidio y Corinna, Catulo y Lesbia, Propercio y Cintia, Dante y Beatriz, Petrarca y Laura, Abelardo y Eloísa, Garcilaso e Isabel... En el ámbito de la historia, remodelada hasta el mito por la literatura, sobresalen Antonio y Cleopatra, a los que Shakespeare dedicó una obra de la que el poeta J. M.ª. Álvarez escribe que no existe ningún canto «más emocionado a la grandeza de la carne en amor que los versos de esta obra»[257].

Destacaré, dentro de este ámbito, a Ovidio, que, reconociendo su condición de hombre mortal, se considera poco menos que eterno en sus versos *(únicamente los versos escapan de la avarienta hoguera),* capaces de procurar renombre sin fin a su amada, *famosa gracias a mis libros*[258]. Este tipo de inmortalidad constituye un tópico de la poesía amatoria. *Por mi loa serás inmortal,* le dice Ronsard a Helena, en pleno Renacimiento francés. Más cerca de nosotros, el senegalés Leopold Sedar Senghor (a quien, dicho sea entre paréntesis, no le dieron el Premio Nobel por su dedicación a la política), escribió un poema de antología, «Mujer negra», que recitan de memoria los escolares de media África. Tras cantar a la mujer, al modo del poeta del Cantar de los cantares, acaba con estos versos:

Mujer desnuda, mujer negra
canto tu belleza pasajera, forma que fijo en lo eterno,
antes que el destino celoso te reduzca a cenizas,
para nutrir las raíces de la vida[259].

* * *

En la literatura, no es infrecuente, por otro lado, el amor capaz de albergar las contradicciones que anidan en su seno. Lope de Vega, por citar a uno de nuestros poetas castellanos, ha subrayado estas contradicciones en un soneto de antología del que aquí dejo los dos tercetos:

[...] huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Dentro de la poesía, no sería justo olvidar los tonos jocosos que el amor adopta en algunas obras capitales. Citemos, en primer lugar, el *Ars amatoria* y los *Amores,* de ya citado Ovidio, a quien el mismo Apolo nombró *preceptor del lascivo amor (Ars amatoria,* II); o la obra del árabe Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma, tratado sobre el amor y los amantes,* escrito en árabe en el siglo XI[260]. Citemos, en lengua castellana, *El libro de buen amor,* del Arcipreste de Hita, del siglo XIV, y esa obra inmortal de doble título: *La Celestina o tragicomedia de Calixto y Melibea,* del siglo XV. Todas las especies de amor se dan cita en estas obras, desde el amor idólatra hasta el amor prostituido, pasando por el amor como negocio, el amor cortés, el amor pasional o romántico *avant la lettre,* el amor como enfermedad o locura del alma... Para los censores de la época, estas obras habrían sido reprensibles por más de un motivo. Por ello, para burlar la censura, el Arcipreste se encomienda a Dios y a la Virgen antes de dar comienzo a sus versos. Por su parte, el autor de *La Celestina* debió ser en extremo inteligente y astuto al declarar, en el prólogo, que su obra estaba escrita *para reprensión de los locos amantes* que a su amada dicen ser Dios. Con este salvoconducto ya pudo escribir cuanto le vino en gana y convertir a Calixto en un *idólatra,* porque lo hacía... *en reprensión de los locos amantes.* Abundan en estas obras la parodia y el descaro más absolutos. Creo que a estos autores les divertía escribir sobre el amor, con o

sin mayúsculas. Por debajo de afirmaciones que, en el fondo y en la forma, parecen sublimes, se encontraba un poeta socarrón.

En mi opinión, la literatura amorosa de aquella época en España acusa la influencia de las letras francesas y sus relatos fantasiosos que, a través del Camino de Santiago, nos trajeron aquí y dieron origen a *romances* y *cantares de gesta.* Dos de estos relatos del siglo XIII, que en Francia llamaban *romans* (por estar escritos en francés, la lengua derivada del latín o lengua de Roma), pudieron influir, aunque fuera de modo oral, en la literatura castellana: *Le roman de la Rose (Romance de la rosa),* epopeya del asalto al castillo de la Rosa por las huestes del Amor, y *Le roman de Renart (Romance de Reinaldo),* donde se dan cita, usando la treta de la fábula con animales, el amor adúltero, la crítica a la vida monacal, a la jurisprudencia y otros temas.

De todo ello encontramos abundantes ejemplos en el Arcipreste de Hita, algunos tan sabrosos como la *disputa entre el autor y don Amor,* o los *amores de don Melón y doña Endrina.* Ya de entrada, tras encomendarse a Dios y a la Virgen, el poeta narrador da cuenta de sus amores —fingidos sin la menor duda— con todo tipo de mujeres, desde una monja hasta una serrana, pasando por una mora, una dueña, una noble o una panadera: un verdadero anticipo del catálogo de amores de *Don Juan* en sus distintas versiones, desde *El burlador de Sevilla,* de Andrés de Claramonte, hasta el *Don Giovanni* de Mozart, pasando por *Dom Juan,* de Molière.

Sería largo el recuento de este tipo de amores libres o disolutos, para emplear la jerga moral de la época, en nuestra literatura castellana o en otras literaturas, desde Chaucer en Inglaterra —con sus setenta y dos relatos incluidos en los *Cuentos de Canterbury*—; Boccaccio, en Italia, con su *Decamerón;* Margarita de Navarra en Francia —autora del *Heptamerón*... La escena erótica picante, el amor que conduce por la vía rápida al sexo, es la tónica de estos libros. La liberación sexual imperante en la sociedad actual en Occidente (no así en sociedades de culto islámico) hace menos extraña la lectura de estos textos entre nosotros. En su poema «El sexo en siete lecciones», Eduardo Lizalde da larga vida al sexo y proclama que no hay sexo sin amor (no todos piensan de ese modo). Parodiando a Paul Valéry *(el mar, el mar, siempre recomenzado)* escribe:

> El cuerpo es siempre virgen para el sexo.
> El cuerpo siempre, Paul, recomenzado.
> Y el cuerpo eterno, el fiero eterno cuerpo,
> muere antes que el sexo[261].

Desde El cantar de los cantares, libro erótico donde los haya, la poesía amorosa no siempre ha rechazado el sexo. Si el Cantar lo encubre con metáforas *(mi nardo dio su olor)*, Bukowski, por poner un ejemplo influyente del siglo XX, es explícito y habla de sus relaciones sexuales con plena libertad y divertido humor —así, al menos, me lo parece—, sin caer en la chabacanería[262].

¿Dónde se sitúa, para los poetas, la frontera entre el erotismo y la pornografía? En mi opinión, Ovidio lo dejó claro de una vez por todas: la pornografía consiste en el ejercicio del sexo por dinero: «¿por qué mandáis que el hijo de Venus [Eros] se prostituya por dinero? No tiene bolsillo donde guardárselo»[263]. Y dirigiéndose a las prostitutas las recrimina del modo que sigue:

> tomad como ejemplo a las bestias irracionales; será una vergüenza para vosotras que las fieras tengan un carácter más apacible. Ni la yegua pidió nunca precio al caballo, ni la vaca al toro, ni el carnero consigue a la oveja deseada mediante el pago de un precio. Solo la mujer se alegra de haberle arrancado al hombre sus despojos, solo ella pone precio a sus noches, solo ella acude dispuesta a ser comprada...

Más desenfadado en su lenguaje me parece Catulo. Vaya un botón de muestra, tomado de uno de los poemas a Aurelio: «Aurelio, [...] / quieres dar por el culo a mi amado. / Y no a escondidas: estás con él, juegas con él, / y, pegado a su costado, intentas todo. / Es inútil, pues tú, por actuar contra mí, / me la vas a mamar a mí primero»[264]. Adelantándose a los que podrían haberlo tachado de vulgar, Catulo afirmaba que «el poeta debe ser decente, pero de ninguna manera sus versos»[265].

* * *

Hasta aquí hemos contemplado el amor heterosexual. Pero el amor tiene otra forma interpersonal de relación: el amor entre personas del mismo sexo, tanto de hombres con hombres como de mujeres con mujeres. En la actualidad, este amor es considerado sencillamente como una de las formas expansivas del afecto —aunque no en todas las latitudes de nuestro limitado planeta—. Un don de Eros, como el amor heterosexual. Poca vigencia tienen, hoy en día, las viejas condenas eclesiásticas que consideraban al amor homosexual un vicio *contra naturam,* consistiendo este *ir contra la naturaleza* en la realización del acto sexual que excluye la procreación. No olvidemos que la homosexualidad ha sido mal vista durante si-

glos, y hasta fechas recientes, por la sociedad biempensante; y ha sido tema de chacota y chiste fácil desde tiempos antiguos. No olvidemos que, aun estando tolerada, Aristófanes —en Grecia— y Catulo —en Roma— (quien pese a su amor por Lesbia no le hacía ascos al apuesto Juvencio)[266] la convierten en tema de sus invectivas socarronas.

De ahí el valor de poetas del siglo XIX, y de la primera mitad del siglo XX, al desafiar las convenciones y chirigotas de que era objeto el amor homosexual en su tiempo. Poetas como Jean Cocteau, Konstantinos Kavafis o Walt Whitman —por quien tanta admiración sintió García Lorca— confiesan abiertamente su amor homosexual. W. Whitman, escribió dos libros de poesía dedicados al amor homosexual, *Childrens of Adam (Hijos de Adán) y Calamus.* Extraigo del último estos versos:

[...] el alma del hombre por el que hablo, solo disfruta con los camaradas,
aquí, a solas, lejos del bullicio del mundo,
oyendo lenguas aromáticas, y en sintonía con ellas,
sin avergonzarme ya (porque en este apartado lugar puedo responder como
no osaría hacerlo en ningún otro),
entregado a una vida sin ostentación [...]
esta tarde del delicioso mes noveno de mis cuarenta y un años,
procedo a revelar, a todos aquellos que son o han sido jóvenes,
el secreto de mis noches y mis días[267].

Hace años traduje para una revista unos alejandrinos de Cocteau. En uno de ellos, el poeta deja patente el desprecio con el que en su tiempo es recibida su poesía, debido no tanto —que también— a su displicente distanciamiento del movimiento superrealista francés cuanto a su condición de homosexual. Pero el poeta advierte a sus lectores que la libertad y respeto que está reclamando para el amor homosexual en el momento presente, se verá recompensada, tras su muerte, en un futuro no muy lejano.

Cuando mis sucesores contemplen mi aventura,
los resortes y tumbos de mi bello carruaje,
se maravillarán del noble recorrido.
Mas cuantos al presente advierten mi pasar
me encuentran desmañado, todos se juzgan sabios,
y quieren imponer su ruta a mis amores. [...]
Quiere el hombre uniformes, que nunca cambie nada.
Mas luego de la muerte, se inicia la carrera,
mi carruaje espejea como una Osa Mayor
y nuestros frutos agrios se muestran en sazón[268].

El amor homosexual, desde los griegos hasta nuestros días, daría para varias antologías. Mirando hacia atrás con reconocimiento y afecto, pienso en algunos grandes compositores musicales (Schubert, Tchaikovski, Britten) a los que hizo sufrir extremadamente su homosexualidad. Cuenta Xavier Güell[269] que Schubert, tras intentarlo tenazmente, tuvo la suerte de ser recibido por Beethoven, a quien había encumbrado en el altar más elevado de la música y de su admiración. El genial compositor de la *Novena sinfonía* confió su vida, sus amores prohibidos y los secretos de su arte a Schubert, en quien veía al digno continuador de su arte. Intimidado por el genio de Beethoven, pero con la confianza que le proporcionaban sus confidencias en el ámbito de la música y del amor, Schubert le confesó que, en un prostíbulo, una joven y adorable jovencita le había transmitido la sífilis. En realidad, Schubert le estaba ocultando que fue un jovencito, y no una jovencita, el causante de la enfermedad. Qué más da, diríamos ahora. Ahora, claro, no entonces. Entonces, Schubert sufrió por su condición de homosexual. Por eso le mintió a Beethoven. Para mí, la música de Schubert es casi tan intensa y profunda como la música de Beethoven, aunque más leve y risueña al tiempo que serenamente melancólica. Sus melodías se adhieren a las fibras más sensibles del ser. Como en el caso de Mozart, o de Beethoven, la música de Schubert se sublima cuando se pone al servicio de la poesía. Dejo aquí a Schubert, a quien volveremos a encontrar en el capítulo siguiente al hablar de la música y la poesía.

Tchaikovski no supo resignarse a su homosexualidad. Se casó por conveniencia. En una carta a su hermano le declara: «Sin duda te das cuenta de lo doloroso que me resulta saber que la gente *me compadece y me perdona* cuando, en realidad, no soy culpable de nada. ¡Qué espantoso es pensar que quienes me quieren *se avergüencen* a veces de mí. Pero esto ha pasado muchísimas veces ya, desde luego, y sucederá muchas más aún. En resumen, que busco en el matrimonio, o en alguna especie de compromiso público con una mujer, la manera de cerrarle la boca a tanta criatura despreciable cuya opinión nada significa para mí, pero a quienes les resulta posible hacer daño a gente allegada»[270]. De sus encuentros con los jóvenes le venía un sentimiento de culpabilidad que amargaba sus días. Su música lo fue salvando. Una música que toca todos los registros y que marcó el camino a los compositores rusos que le siguieron.

Cultivó igualmente el género operístico. En este género escribió una ópera, *Iolanta,* que rezuma ternura y poesía por todos los poros. Una ópera que calificaría de simbolista por el clima ensoñador al

que nos conduce y por la temática de la ceguera, que ya tentó a los poetas simbolistas, particularmente al belga Maurice Maeterlinck. En la ópera de Tchaikovski, Iolanta, ciega de nacimiento, vive en un castillo a orillas del Ródano, en el sur de Francia. La atienden doncellas complacientes y solícitas, a las que el padre de Iolanta, el rey René, ha dado instrucciones para que no le hablen de la luz. El padre la destina como esposa al príncipe Roberto, ignorante de la ceguera de su hija. Un buen día, en una partida de caza, Roberto y su amigo Vaudemont encuentran a la hija del rey. Roberto la toma por bruja y se marcha. Vaudemont, en cambio, advierte la ceguera de la joven al tiempo que su corazón noble y puro. Los dos jóvenes son presa de un amor fulgurante. Vaudemont, advierte que Iolanta es ciega y se lo hace saber explicándole a la joven el misterio de la luz y los colores. El rey monta en cólera. Un médico árabe aparece en escena dispuesto a operar a la joven y procurar a sus ojos el milagro de la luz. Puede curar a Iolanta con dos condiciones: que conozca la verdad y que desee ver. Iolanta acepta el reto. La operación es un éxito. Iolanta puede ver la luz y los colores. Como no podía ser menos, los dos jóvenes, Vaudemont y Iolanta tendrán la venia del rey René para desposarse.

Un relato maravilloso, como un cuento de hadas, que cautivó al compositor. Según algunos intérpretes, la ceguera de Iolanta sería, para Tchaikovski, el equivalente de su homosexualidad. Si esa es la interpretación más verosímil para el psicoanálisis, Tchaikovski también había de pensar, una y mil veces, en su propia curación. Hoy en día, sería un disparate hablar de curación de la homosexualidad, como si esta fuera una lacra o una enfermedad vergonzosa. La luz recondujo a Iolanta a la realidad. Pero Tchaikovski no pudo consolarse con el sueño luminoso de su música. La sociedad rusa ortodoxa era más intransigente si cabe que la nuestra[271]. Tchaikovski, de modo inesperado, murió, oficialmente, de cólera. En realidad, fue acosado, para que se suicidara, por los músicos del conservatorio de Moscú.

En mi opinión, el canto al erotismo homosexual, después de Whitman, desplegado en toda su intensidad y variedad de matices, sin el menor tapujo y sin el menor temor a morales impuestas, lo encontramos en la poesía de Konstantinos Kavafis, de origen egipcio y filiación espiritual griega. No pretende Kavafis desafiar las convenciones poéticas que bendicen el amor heterosexual. Pretende mostrar, mostrar sencillamente, la embriaguez que al poeta le procura el goce con el cuerpo masculino. Hay un poema de Kavafis que me recuerda los versos de Cocteau que acabo de citar. Lo que hoy es placer prohibido, luz apagada, mañana brillará en *versos vigorosos,* tan esplenden-

tes y lúcidos como el carruaje del poeta francés que, en un futuro próximo, brillará en el firmamento de la poesía como el carro de la Osa Mayor que contemplamos en el cielo estrellado. Escribe Kavafis:

> Han satisfecho su placer
> prohibido. Y del lecho se levantan
> vistiéndose apresuradamente sin hablarse.
> Abandonan por separado, furtivamente la casa; y mientras
> caminan algo inquietos por las calles, parece
> como si sospecharan que algo en ellos los traiciona
> en qué clase de lecho cayeron hace poco.
>
> Pero cuánto ha ganado la vida del artista.
> Mañana, otro día, años después escritos serán
> los versos vigorosos que aquí tuvieron su principio[272].

El poeta denuncia a la sociedad que obliga a la ocultación de un placer legítimo. Kavafis escribirá ajeno a todos los prejuicios y con su poesía, erótica donde las haya, cantará el placer de los sentidos y la borrachera del acto homosexual. Selecciono esta declaración puesta en boca de Mirtias, un joven sirio de Alejandría.

> Fortalecido por la contemplación y el estudio,
> no temeré como un cobarde mis pasiones.
> Entregaré mi cuerpo a los placeres,
> a los goces soñados,
> a las grandes audacias de los deseos eróticos,
> a los lascivos ardores de mi sangre, sin
> ningún temor, pues, siempre que lo desee.
> Y tendré ese poder, fortalecido
> como estaré por la contemplación y el estudio
> en los momentos decisivos hallaré de nuevo
> mi espíritu, como antes, ascético[273].

Federico García Lorca, en su «Oda a Whitman», incluida en su *Canto a Nueva York,* ese poemario superrealista que desafía el paso del tiempo, rinde homenaje al vate americano.

> [...] Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
> he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
> ni tus hombros de pana gastados por la luna,
> ni tus muslos de Apolo virginal,
> ni tu voz como una columna de ceniza;

anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.
Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo[274].

En *Sonetos del amor oscuro* y *Poemas de amor y erotismo,* del mismo García Lorca, su editor literario, J. Ruiz-Portella, destaca: «el amor de la carne»: «la carne oscura», «la carne estremecida», «los muslos de brasa» del amante que, entre «espesura de besos», busca «tu cintura de arena sin sosiego», «tus senos temblantes», con su «boca entre tus piernas»; rasga sus «venas, tigre y paloma en duelo de mordiscos y azucenas» [...]«El poeta dice la verdad» —comenta Ruiz-Portella—: habla del amor en el que bulle la sangre oscura del mundo, del amor en el que se dirime «esta angustia de cielo, mundo, hora, este llanto de sangre [...], lúbrica tea»; del amor y del deseo en el que «tu vientre es una lucha de raíces, tus labios son un alba sin contorno»[275]. Curiosa denominación la de *amor oscuro,* o la más explícita de *Amores prohibidos,* que da título al libro de Luis Cernuda, de 1931[276].

* * *

Más oculto y denigrado por la sociedad occidental ha sido el amor entre mujeres, calificado de *lésbico* o *lesbiano,* en honor y memoria de Safo, la poeta de Lesbos, nacida en torno al 600 a. C. Toda una leyenda esta Safo, que confesaba que *Amor agitaba sus sentidos como el viento las ramas de los árboles.* Se cuenta que tuvo por esposo al poeta Alfeo, al tiempo que reunía en casa a jóvenes isleñas con las que practicaba el arte de la poesía y de la música. En aquel primer *salón* femenino

se entremezclaba la flauta de dulce sonido
con el sonar de los crótalos, y las doncellas
con sus canciones sagradas al cielo elevaban
un religioso clamor y la risa [...]

Es posible —todo es posible en los campos del amor—, que nuestra Safo se enamorara de alguna de aquellas jovencitas de su salón y que la añorase más tarde, cuando ya no podía tenerla a su lado:

> de ella ver quisiera el andar amable
> y la clara luz de su rostro antes
> que a los carros lidios o a mil guerreros
> llenos de armas[277].

Desde aquella lejana Safo hasta nuestros días ha llovido mucho verso en los campos de la poesía lesbiana. En este ámbito, la moral occidental cristiana ha sido incluso más insultante con las mujeres que con los hombres. Becado por el Gobierno canadiense para confeccionar una antología de la poesía intimista de Canadá, pude constatar, en la lectura de la poesía femenina y en mis diálogos con poetas de este país, la libertad con la que algunas poetas expresaban sus sentimientos homosexuales. Tuve la suerte de conocer a la gran novelista y poeta Nicole Brossard, quien, desde el principio, me habló abiertamente de su homosexualidad. En uno de los encuentros en un restaurante de Montreal, Nicole me llevó una antología de la poesía lesbiana canadiense[278]. De su libro *Amantes,* de 1980, seleccioné varios poemas. Destaco este, en el que cita a las poetas que han tenido la valentía de poner su nombre:

> Continente mía mujer de todos los espacios
> córtex y ola: sentido de la gravedad [...]
> sabiduría donde inteligencia y senos, nalgas
> sucesivamente dormidas y en agitación
> los pechos tienen la prueba del aliento
> que en ellos encontramos / escritura
> continente mía múltiple de aquellas que han firmado: Djuna Barnes, Janes Bowles, Gertrud Stein, Natalie Barney, Michèle Causse, Marie-Claire Blais, Jovette Marchessault, Adrienne Rich, Mary Daly, Colette y Virginia, las otras ahogadas, Cristina Peri Rossi, Louky Bersianik, Pol Pelletier, Maryvonne tan atenta, Monique Wittig, Sande Zeig, Anna d'Argentine, Kate Millett, Jeanne d'Arc Jutras, Marie Lafleur, Jane Rule, Renée Vivien, Romaine Brooks,
> escribir: lo real / la piel clarividente...[279].

## 3. El tiempo y la memoria

> El amor pisó el olvido.
>
> Emilio Prados[280]

> [...] junto a la mesa están las horas de la tarde
> y la página irremediablemente en blanco.
>
> Anna Ajmátova[281]

> Escribo para recordar.
>
> A. Silvestre[282]

Varias acepciones del tiempo me vienen a la mente cuando trato de relacionarlo con la poesía. Consiste la primera en ese sentimiento del tiempo que nos ha sido concedido y que nuestra conciencia advierte con resignación y nostalgias concentradas. La dicha o la condena de sabernos seres fugaces, efímeros, frecuenta las más recónditas moradas de la poesía. Porque ese tiempo, siempre escaso, que nos ha tocado en suerte en la tómbola de la vida, es muy breve. A la pregunta ¿dónde nos encontramos? podemos darle una respuesta que contemple nuestra ubicación en el espacio: aquí, en el monte, cerca de la ciudad, etc.; o una respuesta que nos sitúe en el tiempo: en el año..., mes... Todos los seres ocupamos en vida un espacio y un tiempo. No somos espíritus sin materia para vagar fuera de estas coordenadas, según dicen los teólogos.

### 3.1. *La memoria poetizadora. La magdalena de Proust*

Poetas hay que intentan apresar en un segundo eternizado una experiencia pasajera. Baudelaire confesaba haber multiplicado por tres los minutos de su vida[283]. Alargar las horas en un disfrute continuo sería el deseo de estoicos y epicureistas. Disfrutar ese presente que continuamente se renueva y nos llena de sorpresas. Crear en él. Extenderlo a todos los rincones del alma, a todos los poros del ser. Cambiarlo en poema-desafío a nuestra finitud. Vivir la vida como un poema. Sería tan bello... Pero... siempre toparemos con la pregunta rondando por nuestra existencia: ¿hasta cuándo?

Dicen que el tiempo nos cambia, que nos transforma continuamente, que nos modela. *¡Qué gran escultor el tiempo!,* es el título de un libro de divagaciones poéticas de Marguerite Yourcenar[284]. Es posible que a muchos de nosotros nos entristezca el desgaste de las esculturas que adornan las fachadas de nuestras catedrales románicas o góticas. La fragilidad de la piedra caliza y varios siglos de exposición al sol, a la lluvia y a los vientos explican este deterioro. Los griegos, más previsores, construyeron sus monumentos en mármol. Pero, pese a su dureza, más de dos milenios de exposición a la intemperie los han ido erosionando. Ante el Partenón de la Acrópolis de Atenas, M. Yourcenar nos invita a conciliarnos emocionadamente con el tiempo pasado y posado sobre los monumentos de la Antigüedad; a admirar su gran labor, continuadora de la obra de los artistas originarios, muchos de ellos acogidos en la posada del anonimato. Dicen que la construcción del Partenón duró nueve años. Reconstruirlo hoy sería tarea fácil, dados los adelantos de la técnica. Pero ese Partenón enteramente reconstruido no nos haría contemplar con tanta emoción *la labor escultórica del tiempo* año a año, día a día, lluvia a lluvia, viento a viento. El Partenón que hoy contemplamos es obra de los arquitectos de Pericles y... del tiempo. Esto explica el sentimiento de simpatía de los románticos ante las ruinas griegas. Y el nuestro.

Sin necesidad de acudir a monumentos históricamente celebrados, a Lionel Ray le es suficiente mirar la ciudad del siglo XX en la que vive para experimentar parecidos sentimientos. Cito aquí un poema que me ha impresionado vivamente:

> Cuerpo en ofrenda el sol se abre por los tejados
> los años giran como una rueda
> en las vitrinas las estaciones y las habitaciones:
> la ciudad está de pie en su sombra.
> Ves en ella el tiempo que se acumula
> polvo gris y negro en las fachadas,
> marea de silenciosa memoria. Bajas
> la escalera de los siglos, el paño gastado de las paredes
> se deshilacha, muestra de ultratiempo,
> espejo de ojos perversos en el que te buscas,
> poema de manos frías, poema de las luces
> errantes —ciudad, aquí me tienes[285].

Disculpadme por acudir a recuerdos personales. Durante años, he pasado unas semanas de verano en la magnífica bahía de Maza-

rrón, en ese espacio maravilloso que va desde la Azohía hasta los montes que siguen a la cala de Punta Bela. Cada nuevo verano, a primeros de agosto, el coche, tras once meses de ausencia, me devolvía a este paisaje y, de nuevo, saludaba a los montes, al mar y sus efluvios. «Parece que fue ayer» —me decía—... cuando, en realidad, un año se había desprendido de los almanaques del tiempo. Sensación agridulce: el paisaje intacto, aparentemente imperturbable, me acogía de nuevo. En esos días, aún más fugaces, he llegado a escribir cosas como estas:

Diez, cien, mil años más
seguirán esperando tus retornos
estas aguas amigas,
el aire fresco de las horas tempranas,
este azul, siempre el mismo,
cercado por los montes sedientos.

Tan firme es su esperanza, y tan profundo
el don de la mirada
que hoy no sientes
saberte efímero y cambiante.

Es posible que, en algún momento, un estímulo recibido del exterior (escuchar una canción oída hace años, saborear un plato que probamos de niños, etc.) nos haya hecho recordar el momento en el que oímos aquella canción o saboreamos aquel plato. Y, entonces, ha ocurrido algo emocionante: no hemos recordado solo una melodía o un sabor, sino que estos, sin proponérnoslo, han acudido a nuestra memoria rodeados de percepciones, emociones, reflexiones, imágenes, rostros ya olvidados y estados de ánimo, difíciles de explicar, que nuestra conciencia desempolva temblorosa. Es como si un recuerdo concreto nos trasladase a aquel momento lejano y la *nostalgia,* además de revivirlo, con tanta o más intensidad que la sentida en su día, nos hiciera experimentar un bienestar —o un malestar— incontrolable. Llamo a este fenómeno la *acción de la nostalgia* (palabra de origen griego que significa «sentimiento» —*algos*— del «retorno» —noston—), aunque su denominación más habitual es la de «memoria afectiva».

Se diría que el dato o la anécdota estimuladora han atravesado el tiempo, nuestro tiempo, con sus días tristes o alegres, los sueños fallidos o realizados, los encuentros, viajes, amistades, lecturas, melodías, amores, desamores, desencuentros... En consecuencia, nues-

tro yo actual —mente, corazón, cuerpo— siente de modo distinto, y aquel recuerdo, que viene de atrás, atraviesa el pasado para percutir en nuestra conciencia.

En algunas lenguas, tener algo en la memoria, equivale a tenerlo en el corazón *(savoir par coeur,* «saber por el corazón», dicen los franceses). Eso es recordar: encontrar algo en el corazón. En castellano, *recordar* y *recuerdo* están formados sobre corazón *(re-cordem* en lat.), con lo que, etimológicamente, re-cordar significa «volver al corazón». Esta es la explicación de la *memoria afectiva* sobre la que tanto se han extendido psicólogos, críticos literarios y teóricos de las artes en general.

A quien quiera comprobar si tiene alma de poeta, le basta con hacer este simple ejercicio: contar uno de los recuerdos lejanos que le impresionaron en su día. Sin proponérselo, la memoria seleccionará los datos y estos se encargarán de producir ese contagio de pasado del que estoy hablando. Invito al experimento, sin ningún tipo de censura. Es barato, solo cuesta un folio y un poco de tiempo. Cuando leáis lo escrito os asombraréis. No tiene nada de extraño. La «memoria afectiva es de por sí, como el amor, un generador de poesía»: por todo cuanto ya he dicho y por algo esencial que he de añadir: «el ejercicio de la escritura ha puesto a trabajar también a nuestro inconsciente», esa parte del yo que actúa en nuestros sueños. De Calderón de la Barca son estos versos:

> Aunque suele la memoria
> morir a manos del tiempo,
> también suele revivir
> a vista de los objetos
> mayormente cuando son
> para dolor sus acuerdos.

¿Son más persistentes los recuerdos tristes (como dicen estos versos de Calderón) que los agradables y alegres? Afortunadamente, parece ser que no. Los psicólogos nos dicen que, para recordar las cosas desagradables, es preciso que, en su día, estas hayan sido vividas con gran intensidad. Intensas y fuertemente emotivas debieron ser las vivencias de nuestro romántico Espronceda para que, en su segundo canto a Teresa, se enfrentara a su retorno:

> ¿Por qué volvéis a la memoria mía
> tristes recuerdos del placer perdido...?

Leo en Antonio Gamoneda uno de esos recuerdos que, con toda probabilidad, se parecerán a los que hayamos podido tener muchos de nosotros. Nuestro poeta se retrae a su infancia y, de modo sencillo, sin pretensiones literarias, da cuenta de las tardes libres de los jueves, cuando *cerraba la escuela* y los niños disfrutaban a sus anchas con la excursión por los aledaños del pueblo. De su evocador relato me llamó poderosamente la atención esta lacónica anotación:

> Pasaban trenes en la tarde y su tristeza permanece en mí[286].

La frase de Gamoneda me retrajo a mis lejanos jueves, al cierre de la escuela y a esos trenes persistentes que dibujaron en el paisaje de mi propia infancia estampas dinámicas de belleza agridulce; esos trenes cargados de apenados adioses en los andenes, de separaciones lastimeras; de llegadas gozosas; con su traqueteo peculiar, que se fijó en canciones populares, con la estela de humo sobre sus vagones y la carbonilla que se nos metía en los ojos...

También podemos recordar muchas, muchísimas cosas agradables. Parece que es bueno recordarlas, si damos fe a los versos de M. Gutiérrez Nájera en su *Pax animae:*

> En esta vida, el único consuelo
> es acordarse de las horas bellas,
> y alzar los ojos para ver el cielo.

Se dice que los recuerdos alimentan. Marcial, en uno de sus epigramas, sentencia: «Poder disfrutar de los recuerdos de la vida es vivir dos veces»[287]. Y R. de Campoamor nos avisa en una de sus *doloras:*

> ¡Bella será una esperanza,
> pero es muy dulce el recuerdo!

He dicho que la lengua no tiene excesivas palabras para expresar los sentimientos o las emociones inscritas en los recuerdos. Para poder *re-vivirlos,* el poeta echa mano de descripciones, sinestesias, metáforas... que los van concretando. Voy a intentar explicarlo con dos ejemplos de escrituras muy distintas en el plano de la expresión. El primer ejemplo lo tomo de un libro de Azorín, de sabrosa sencillez, construido todo él sobre el recuerdo de sus años de infancia y adolescencia en el colegio de escolapios de Yecla: *Las confesiones de un pequeño filósofo.* Leí *estas confesiones* por primera vez en mi adoles-

cencia, en un colegio de internos, no lejos del colegio de Azorín, y me sentí identificado con el protagonista de estos relatos. He de confesar que, en las veces que he vuelto a su lectura, el librito no se me ha caído de las manos. Sigue vivo, palpitante. Azorín, que recomienda no volver a los lugares en los que discurrió nuestra infancia o nuestra adolescencia por miedo a destruir algo muy bello, incumple su propio consejo de todo en todo. Dice así el maestro:

> No he podido resistir al deseo de visitar el colegio en que transcurrió mi niñez. «No entres en esos claustros —me decía una voz interior—, vas a destruirte una ilusión consoladora. Los sitios en que se deslizaron nuestros primeros años no se deben volver a ver; así conservamos engrandecidos los recuerdos de cosas que en la realidad son insignificantes». Pero yo no he atendido esta instigación interna; insensiblemente me he encontrado en la puerta del colegio; luego he subido lentamente las viejas escaleras. Todo está en silencio; en la lejanía se oye el coro monótono, plañidero, de la escuela de niños...

Con ese coro le vuelven los recuerdos, los revive y se ve entre los escolares de hace varias décadas. Mi segundo ejemplo, poético y antológico donde los haya, me lo proporciona el famoso relato conocido como la *magdalena* de Proust. Nadie como este escritor hipersensible ha descrito con tanta precisión y lujo de detalles el cúmulo de emociones e imágenes, surgidas del consciente y del inconsciente al calor de la escritura, provocadas por un estímulo presente. Sin los recuerdos que reviven el pasado, no se entendería su escritura. Recorro su ensayo *Sobre la lectura* y subrayo: «... aquellos pasteles en forma de torre... cuyo olor ocioso y azucarado ha permanecido unido para mí a las campanas de misa mayor y a la alegría de los domingos...»[288].

Pero vayamos ya con la famosa *magdalena.* El autor de *En busca del tiempo perdido* confiesa haber olvidado su vida pasada en Combray, cuando he aquí que, un buen día, al mojar una magdalena en la infusión y tocar aquella su paladar, experimentó un placer especial. Dejo aquí constancia parcial del relato (por lo que recomiendo la lectura del texto completo en su obra *En busca del tiempo perdido).* Escribe Proust:

> [...] un delicioso placer me invadió, aislado, sin causa para ello. Ese placer me volvió indiferentes las vicisitudes de la vida, inofensivos sus desastres, ilusoria su brevedad, tal como opera el amor,

> llenándome de una esencia preciosa: o mejor dicho, no estaba en mí esa esencia, era yo mismo la esencia. [...] Y desde el preciso momento en el que reconocí el sabor del trozo de magdalena mojado en la infusión que me daba mi tía [...], al instante la vieja casa gris en la parte que daba a la calle, en la que estaba mi habitación, vino a unirse como un decorado de teatro al pequeño pabellón que daba al jardín, construido por mis padres en la parte trasera (un plano truncado que yo no había vuelto a ver hasta entonces); y con la casa, la ciudad, de la mañana a la tarde y a todas horas, la plaza a la que me enviaban antes del desayuno, las calles a las que iba de compras, los caminos que tomábamos cuando hacía buen tiempo. Y, como en ese juego en el que los japoneses se divierten mojando en un tazón de porcelana lleno de agua trocitos de papel, todos iguales, que, apenas mojados, se estiran, se contornean, se colorean, se diferencian, se convierten en flores, casas, personajes consistentes y reconocibles, de igual modo ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann, y las ninfeas del Vivonne, y las gentes sencillas de la aldea y sus pequeñas moradas y la iglesia y todo Combray y sus alrededores, todo lo que toma forma y solidez, salió, ciudad y jardines, de mi taza de té.

Despúes de este relato sorprendente, quiero traer a estas páginas a un director de escena particularmente querido, el polaco Tadeusz Kantor. De entre las obras que concibió y dirigió resalto *La clase muerta,* de 1972, que he tenido la suerte de ver representada con Kantor en escena. En el museo dedicado al dramaturgo en la ciudad polaca de Cracovia, se encuentra la clase de madera construida para el espectáculo en 1972: un aula de escuela primaria, con sus pupitres negros y unos maniquíes sentados en esos pupitres. La idea de este montaje le vino a su autor en 1971, en un pueblecito de la costa del Báltico donde pasaba unos días de vacaciones. Cuenta el dramaturgo que este pueblecito

> tenía casas pequeñas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles. Estaba abandonado y vacío y solo contaba con una clase. Podía mirar a través de los cristales sucios de sus dos ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y me vi mirando dentro de mi propia mente. [...] La clase tenía paredes blanqueadas y en la parte de abajo se desprendía la cal. Había una cruz negra en la pared. Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria[289].

Y al director de teatro le vino a la mente su propio pasado, se vio niño en aquella clase vacía, junto a otros niños. Y esos niños ya no existían, estaban muertos como niños; pero viejos y decrépitos ahora, sesenta años más tarde, Kantor los imagina dando tumbos por la vida cargados con sus recuerdos, entre ellos los de aquella clase. Y Kantor, en su obra de teatro, sentó a estos viejos, marionetas de carnes gastadas, vestidos de negro, los sentó en la clase, y a cada viejo le colgó a las espaldas el niño que fue en otro tiempo convertido en puro maniquí, y allí están en la obra los niños maniquíes que fueron y que ahora se funden con estos viejos, a los que Kantor dota de poses de autómatas, como si la fusión con el pasado los hubiera convertido, en la representación, en imágenes tiradas por los hilos de sus recuerdos enmohecidos. No puedo contar un espectáculo de tanta hondura poética, de tan penetrante y serena amargura. No puedo contarlo, pues no es contable la poesía, cualquiera que sea el género o arte en el que se manifieste. El director, Kantor en persona, andaba por el escenario —algo insólito en el teatro—, se sentaba, se levantaba, apoyaba la cabeza en su mano... Se diría que el espectáculo estaba saliendo de su mente, archivo de su memoria habitada por tantas muertes acumuladas en las ciudades polacas. La poesía de *La clase muerta* se me agarró al cerebro y a las entrañas.

Más tarde, en una visita a Varsovia, ciudad donde las placas en fachadas de edificios, monumentos y espacios más emblemáticos, subrayadas por las guías turísticas, se alzan en recuerdo piadoso de los muertos de la Segunda Guerra Mundial —y de anteriores hechos vandálicos cometidos sobre la piel de Polonia—, comprendí la carga poética que encerraba *La clase muerta,* de Kantor. Si Genet llegó a decir en su *Diario del ladrón,* que cuando visitó Polonia, tuvo la impresión de entrar en una postal, yo pude asegurar a mis amigos polacos que cuando visité Varsovia, tuve la impresión de pasear por un cementerio. No podía evitar esta obsesión. La expuse, en una charla en Cracovia. No agradó mi confesión a los asistentes. Comprensible: han enterrado los recuerdos y yo los desenterraba. No se han borrado de su memoria colectiva afectiva.

La *memoria colectiva afectiva.* Al igual que sobre nuestro propio pasado, es posible ejercitar la memoria sobre un pasado histórico. Alguien ha dicho que somos nuestra memoria. Aristóteles afirmó que «solo sabemos lo que retenemos en la memoria». La *historia,* aquella asignatura que estudiamos en el colegio, no era otra cosa que un cúmulo de recuerdos cuya retención nos resultaba trabajosa por

estar plagada de fechas, lugares y batallas que los profesores, implacables, nos preguntaban en clase. Aquellos hechos históricos, que se nos volvían poco atractivos por ser materia de temidos exámenes, en la pluma de los poetas se llenan de evocadoras nostalgias y reflexiones. Los libros escolares no cuentan el hambre de los niños ni el llanto de las viudas. Para comprender esas hambres y esos llantos, hay que acudir a los poetas (y a los novelistas poetas que los recrean).

¿Habéis estado en las ruinas de Itálica, esa enorme ciudad romana a las afueras de Sevilla? Si aún no habéis estado allí, os aconsejo que no dejéis de hacerlo. A la entrada, en unos azulejos colocados en la pared de una casa romana reconstruida, se lee el poema de Rodrigo Caro (1573-1647), titulado «A las ruinas de Itálica», que leímos por primera vez en los libros de bachillerato. Así empieza el poema evocador:

> Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
> campos de soledad, mustio collado,
> fueron un tiempo Itálica famosa;
> aquí de Cipión la vencedora
> colonia fue; por tierra derribado
> yace el temido honor de la espantosa
> muralla, y lastimosa
> reliquia es solamente.
> De su invencible gente
> solo quedan memorias funerales...

Recorriendo estas ruinas —en España tenemos otras ruinas romanas en Segóbriga, Mérida, Tarragona, Zaragoza, Cartagena...— es posible que experimentemos algo de esa nostalgia de la que nos habla el poeta. En realidad, se trata de *re-cordar, re-componer* el pasado, con la mente y el corazón a un tiempo, en unos lugares históricos privilegiados. Es lo que llamo la *memoria histórica colectiva*. Para experimentar estas sensaciones aconsejo hacer simplemente un recorrido en solitario, al menos mientras dure la visita, por los lugares arqueológicos.

Cambiando de escenario, un viaje a Grecia, o a Palestina, no tiene razón de ser si no lo convertimos en un viaje espiritual por el tiempo. Cito estos dos lugares concretos por radicar en ellos buena parte de nuestro *imaginario occidental*.

En mis viajes a Grecia, he intentado estas reconstrucciones y he llevado al grupo que se me ha confiado a lugares a los que ninguna agencia de viajes, ningún guía prestan la menor atención. En

Colono, en la barriada oeste de Atenas, se ha conservado, afortunadamente, el espacio vacío —unos dos mil metros cuadrados— en el que unos cimientos nos retraen a la que fue la academia más famosa del mundo, la Academia de Platón, en la que vivió, durante veinte años, el mismísimo Aristóteles. Con textos de apoyo se puede hacer revivir afectivamente la historia de aquel lugar, cuna de la filosofía que ha guiado e informado el pensamiento del mundo, amén de la teología y la mística hebrea, cristiana y sufí. En la misma localidad de Colono, a unos cien metros de la Academia, se alza la breve colina desde la que Antígona dice a su padre Edipo, autocastigado con la ceguera y el exilio, que desde allí se divisa la gloriosa ciudad de Atenas. En el Areópago de Atenas (la palabra significa «colina de Ares», dios de la guerra), es posible retrotraerse a un momento cumbre de la historia de la religión cristiana: el enfrentamiento de Pablo, representante de la nueva creencia, con la filosofía pagana, tal como lo narran los Hechos de los apóstoles en un texto digno de ser rememorado en lo alto de esa pequeña colina rocosa[290]. Enfrente del Areópago se encuentra la Pnix, la explanada de las asambleas de la democracia ateniense, en la que podemos volver a oír resonar las palabras de Pericles. En el ágora, ¿cómo no pasear con los filósofos que rodean a Sócrates; o asistir a su juicio, a su encierro y muerte en la cárcel, pues allí han dado los arqueólogos con el lugar preciso en donde estos hechos tuvieron lugar? O asistir a una rememoración de la tragedia en el teatro de Dionisos en el que Esquilo, Sófocles y Eurípides se sentaron para contemplar sus obras. Es fácil ejercitar la memoria en esos lugares que, en su día, acogieron momentos cumbre de nuestra civilización. Y de Atenas podemos seguir las evocaciones por toda Grecia: subir al templo de Venus, en lo más alto de la acrópolis de Corinto, donde las vestales del amor ejercían la prostitución sagrada; allegarnos al palacio de Menelao en Esparta; mezclarnos con los peregrinos al templo de Apolo en Delfos... ¡Pero... qué pena!: nada de esto recomiendan las guías turísticas. Alguien me contó un viaje a Grecia desanimado: «me hacían ver olivos y olivos, y yo les dije que para olivos, los de mi tierra» (era de Jaén). O el chiste malo: «¿Grecia? Bueno, estar está, pero todo roto»... Sí, abundan las ruinas, ciertamente, pero sobre esas ruinas tiembla alborozado un mundo que pide ser rescatado por nuestra memoria. Un mundo al que le debemos lo que el pensamiento y el arte han sido, porque casi todo se ha construido en estos espacios griegos, grandiosos e indescriptibles, que la grandeza de sus desoladas ruinas nos hace revivir. Ese

recuerdo emocionado es intensamente poético, no nos quepa la menor duda, pues vuelvo a repetir que *lo poético no se concreta solo en la escritura.*

Permitidme, cambiando de lugar, que aluda a uno de los espacios que más conmoción me han producido: la catedral de Chartres y, dentro de la catedral, el laberinto formado en las losas de su nave principal. De siglos atrás, recorrer ese breve laberinto significaba para los fieles realizar una peregrinación por la vida hasta llegar a la Jerusalén celeste. En principio, si conocemos el mito griego, el laberinto de Chartres nos hará recordar el laberinto de Creta, en el que el Minotauro —horrible monstruo con cuerpo humano y cabeza de toro—, devoraba cada año a siete muchachos y siete muchachas atenienses. Así ocurrió hasta que un ateniense, Teseo, hijo de Egeo, entró en aquel recinto de muerte y mató al Minotauro, logrando luego salir del recinto endiablado gracias al hilo que Ariadna le hizo atar en la puerta para poder hallar el camino de vuelta. A esta vieja leyenda se superpone la versión medieval cristiana: la vida es un laberinto en el que un monstruo, que ahora se llama Satanás, nos incita al mal; pero Satanás será vencido por el nuevo Teseo, Cristo. Pisar las losas de la catedral de Chartres puede cargar nuestros pasos de todas estas evocaciones. Sin embargo, lo que en la catedral me conmovió no fue el laberinto en sí ni su simbolismo, sino la evocación de los peregrinos que lo han recorrido y siguen recorriendo a través del tiempo.

Fue este río de gentes de todas las condiciones lo que explica el sueño que un amigo —con quien recorrí los espacios de la catedral— me contó dos días después. Lo cito textualmente.

> En mi sueño, me vi formando parte de los innumerables cortejos que iban desapareciendo tras el coro, gentes de todos los estamentos y edades vestidas con los más variopintos tejidos, y yo con ellas, respirando inciensos y sudores, entonando cantos, algunos en francés y otras lenguas, la mayoría en latín, musitando plegarias, todo un pueblo formado por una inmensa procesión de peregrinos, años y siglos de peregrinaje en un ambiente nebuloso... Y yo estaba allí, los veía, oía el rumor monótono de sus pasos, uno más en sus procesiones y rituales a través de los años y los siglos.

Solo la memoria activada en su visita a la catedral puede explicar este sueño que me pareció maravilloso.

«Es bello y aleccionador viajar con la memoria. De no ser así, mejor quedarse en casa», contemplando uno de esos bellos reportajes que nos ofrece la televisión. Mejor quedarse en casa. El viejo Montaigne, que en sus *Ensayos* escribió sobre viajes, nos aconseja adaptarnos a los usos y costumbres del país que visitemos. De no ser así... mejor quedarse en casa.

Estudiando la poesía negra de autores africanos y afroamericanos, me sorprendió el poder que en ellos ejercía la memoria. Estos poetas, además de escribir desde su memoria individual, se hacían eco de *la memoria colectiva de todo el pueblo negro,* de toda la raza negra. Eran sus portavoces: los portavoces de la tragedia histórica que el mundo occidental, Europa en particular, infligió al mundo africano. Escribí entonces: «la poesía de la memoria negra se nutrió de un pasado ensangrentado: la caza del negro, las deportaciones masivas, la venta como un objeto de escaso valor, la esclavitud más denigrante de la historia de la humanidad». Aimé Césaire, poeta descendiente de negros deportados a América —con quien nos encontramos ya en el cap. II.6.—, lo proclama a voz en grito:

> y este país gritó durante siglos que somos bestias brutas; que las pulsaciones de la humanidad se detienen a las puertas de la negrería; que somos basura ambulante horriblemente prometedora de cañas tiernas y algodón sedoso, y nos marcaban con hierro candente y dormíamos en nuestros excrementos y se nos vendía en las plazas y el alna de paño inglés y la carne salada de Irlanda eran más baratas que nosotros, y este país estaba en paz, tranquilo, y decía que el espíritu de Dios estaba en sus actos.
>
> Nosotros vómitos de negreros
> Nosotros caza de montería de los Calabars
> ¿Qué?¿Os tapáis los oídos?

En su libro *Les murs de la grotte* (Las paredes de la cueva), H. Dorion, una de mis poetas preferidas, nos invita a un viaje aún más lejano y maravilloso por el pasado. Esas paredes a las que alude el título de su libro están haciendo un guiño a las paredes de las cuevas prehistóricas en las que nuestros antepasados dejaron constancia de su arte pictórico. Al contemplar esas paredes, la poeta siente una inmensa conmoción: se siente hermanada con los hombres que las habitaron y salta a edades aún más remotas: ellos han hecho posible nuestro paso por el mundo actual, ellos han sido —son— nuestros maestros, nuestros padres —es su expresión, dictada por el afecto

que cruza las edades—. A ellos dirige amorosamente su mente y su memoria agradecidas:

> Padre, madre, mi vida vuelve a vosotros
> entre miedo y tristeza;[...]
> Padre y madre, que portáis el enigma
> y sujetáis el hilo incierto del tránsito
> hoy ya soplo por los caminos
> enredados de nuestro amor.
> Tres millones de años hace
> que os elegí, niños indóciles
> alzados ante mí como edades
> a otras edades superpuestas.
> Y en cada recomienzo
> el polvo permanece
> en la cámara exigua
> donde el primer hombre reencuentra
> a la mujer primera[291].

La tentación de comentar este sencillo y sugestivo poema es grande. Pero me resisto a ello. No obstante, permitidme que traiga a colación en este punto la carta espontánea de un amigo al que le di a leer el libro de H. Dorion. La carta está expedida en Montignac, un pueblecito a orillas del río Vezère, en el Perigord (Francia), a unos siete kilómetros de las cuevas prehistóricas de Lascaux, emparentables con las cántabras de Altamira. Extraigo de su carta:

> [...] he visitado con un grupo inglés las cuevas de Lascaux y a mi contemplación de sus célebres pinturas se superponían los versos que leí de Dorion meses antes, con lo que me quedé mudo de estupor y asombro, solo decirte que sentí espiritualmente que estaban vivos los artistas que con escasos medios las pintaron, sus gestos, la admiración ante su propia obra; como en la visita había que seguir al grupo, conseguí volver a verlas con otros dos grupos aquel mismo día... He seguido, ahora a mi aire, el viaje por la prehistoria en la región del Vezère con sus más de doscientas cuevas. Allí sigue el río, el mismo río de nuestros antepasados, con los árboles doblando sus ramas hacia el curso del agua; el día estaba neblinoso, con lo que todo se teñía de una pátina que lo envolvía en misterio y ensoñación, los peñascos, el muro alto que dejaba ver las aberturas de las cuevas...; no puedo describir las emociones allí experimentadas, sin duda las más profundas de mi vida, solo decirte que sin las lecturas de Dorion no las habría tenido...

Una vez más he de repetirlo: los poetas nos enseñan a percibir mejor la realidad en su espacio y en su tiempo.

Vuelvo a nuestra poeta. La idea del viaje por el tiempo, le hace igualmente reflexionar sobre el prodigio de la Tierra, planeta que nos transporta, viajera por el espacio sin límites:

> He aquí la Tierra, de vacío y belleza,
> viajera sin viaje que nos transporta
> desde hace milenios, nos retiene
> en su íntimo balanceo.
> El mundo gira.
> Y, en su girar, el mundo
> se abre paso y adviene.
> Así también nosotros
> transmisores de la luz y el tiempo
> entre los círculos del universo.

### 3.2. *«Tempus fugit». La muerte al final del recorrido*

De Ausonio es este verso: «Quam longa una dies, aetas tam longa rosarum (El tiempo de las rosas, como un solo día)». Sí, el tiempo es breve para la rosa. El tiempo huye. Interpreto: el tiempo se nos escapa, no podemos retener ni alargar el que tenemos asignado. Cuando éramos niños estábamos deseando que llegara el día de nuestro cumpleaños. Llegados a una determinada edad nos habría gustado que la fecha del cumpleaños se demorase. Pero el tiempo es implacable. Lo alcanza todo y todo lo deja atrás. ¿Por qué queremos detener ese tiempo que huye? Todos sabemos por qué: no queremos llegar a la vejez y, tras ella, a la muerte. ¿Existe un método para conseguir que el tiempo no vaya tan deprisa, para hacerlo más lento?

En *La montaña mágica,* de Thomas Mann, los personajes están obsesionados con el tiempo. Viven en lo alto de una montaña alpina, en un sanatorio en el que se oculta a los residentes la muerte de los compañeros. En el siglo XX, esta obsesión por el tiempo abocado a la desaparición, fue objeto de reflexiones por parte de la filosofía existencialista. Se habló de tiempo amenazado y se acuñaron expresiones poco alegres como *náusea vital* o *angustia existencial* para explicar el desasosiego que su paso nos producía. El hombre, que durante siglos se había definido *por su esencia —ser animal + racional—* ahora quieren definirlo *por su existencia: ser que tiene conciencia del tiempo*. Y si, en nuestra esencia, lo racional nos diferencia de los

animales, ahora, en nuestra existencia, lo que nos diferencia de los animales es tener conciencia del tiempo.

Con tanta intuición como el filósofo, el poeta se siente invadido por la conciencia de un vivir abocado a su acabamiento. La poesía se convierte por ello no solo en un intento por explicar nuestra condición en este *aquí y ahora* que nos ha tocado en suerte, sino también en un *canto a lo efímero que nos define*. Un canto que puede ir desde la resignación a la sublimación, pasando por el denuesto, la rebelión o el desafío a Dios o al destino.

Al enfrentar la muerte con la vida, una y otra ponen de relieve sus rasgos. Si la vida es canto, amor, belleza, pasión..., la muerte será sus contrarios en la imaginería culta y popular.

Frente a la muerte deseada de los místicos y locos amantes, está, en el otro extremo, la muerte odiada, la que aterra, la muerte que queremos alejar del pensamiento y del sentimiento. Entre uno y otro de estos sentimientos extremos caben posiciones intermedias. Algunas consoladoras, como el saber que no morimos enteramente si nuestra vida se prolonga de algún modo en nuestras obras o en la memoria de quienes nos quieren.

A este propósito, es ejemplar la leyenda del mayor héroe de los griegos: Aquiles, hijo del mortal Peleo y de la diosa Tetis. Cuenta el mito que la madre de Aquiles fue avisada por los oráculos de que su hijo moriría en una guerra —la guerra de Troya fue luego esa guerra anunciada— si se enrolaba en el Ejército. La madre lo vistió de niña y lo retuvo en el gineceo para que nada lo incitase al ejercicio de las armas. Más tarde, el profeta Calcante le dio a elegir entre una vida corta y gloriosa o una vida larga y sin gloria. ¿Qué iba a elegir Aquiles? Todos conocemos su elección, no podía ser otra: morir joven y con gloria. Aquiles se embarcó para la guerra. Al inicio de las hostilidades, Aquiles, por desavenencias con el jefe de la Armada griega, Agamenón (que le había arrebatado a la joven troyana Briseida), se negó a participar en los combates. Pero, ante la muerte de su amigo Patroclo, Aquiles se decide a entrar en la guerra y suma victoria tras victoria para los griegos (mata al héroe de los troyanos, Héctor, y a la reina de las amazonas, aliadas con los troyanos). Quiso, no obstante, su mala estrella que una flecha de Paris, guiada, según dicen, por el dios Apolo, alcanzara a Aquiles en el talón, su único sitio vulnerable (de ahí viene la expresión *el talón de Aquiles*). Esta muerte lo convirtió en mito, su gloria la cantó Homero y, posteriormente, se han hecho eco de sus hazañas innumerables poetas, filósofos y pintores. Pero dejemos de momento a los héroes y tratemos de muertes menos solemnes y aparatosas.

Juan Ramón Jiménez escribió una poesía consoladora, titulada «El viaje definitivo», incluida en sus *Poemas agrestes —1910-1911—*. ¡Qué gran poeta este Juan Ramón, y qué poema tan sencillo y tan hondamente melancólico el que aquí traigo!

> [...] Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
> cantando;
> y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
> y con su pozo blanco.
>
> Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
> y tocarán, como esta tarde están tocando,
> las campanas del campanario.
>
> Se morirán aquellos que me amaron;
> y el pueblo se hará nuevo cada año;
> y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
> mi espíritu errará nostálgico...
>
> Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
> verde, sin pozo blanco,
> sin cielo azul y plácido...
>
> Y se quedarán los pájaros cantando.

El poeta no lamenta la muerte porque esta le robe riquezas y gloria, sino por privarlo de cosas tan sencillas como el azul del cielo, el sonido de la campana, el pozo encalado del huerto, el árbol verde... Empañado de una silenciosa y leve tristeza, su canto es sereno porque, aunque él se vaya, *se quedarán los pájaros cantando.* Saber anticipadamente cosas como estas es siempre consolador. Empieza el poema con la conjunción *y* precedida de unos puntos suspensivos. Yo veo en esos puntos suspensivos toda la vida anterior del poeta enlazando con la escena final del teatro de su vida: ... *y yo me iré.* Sigue, a continuación, otra frase que se inicia con un nuevo *y.* Impone este nuevo *y,* que se repite en el verso final, una sencilla y consoladora atenuación de su espíritu que interpreto como un *pero.* ... [Y yo me iré, *pero* la cosa no es tan grave, amigos: se apagará *mi canto pero* no se extinguirá *el canto:* porque se quedan los pájaros y, además... cantando]. Advirtamos cómo construye el texto sobre contrastes: *yo / los pájaros, me iré / se quedarán.* Anotemos la maestría del poeta, y su modestia. No dice «me iré con mi canto», ni dice «me

iré pero se quedará mi canto» (mis libros de poesía). No. Solo deja explícito el canto de los pájaros. Colocado en final de verso, *los pájaros* cobran relieve y protagonismo. *Cantando,* encabalgado, ocupa el verso siguiente: ¡todo el verso para él! ¿No es maravilloso y enternecedor este arranque del poema? ¿No nos llena de consuelo y melancolía verlo aparecer de nuevo en su final, ahora sin encabalgamientos? Siempre que leo este poema pienso que los lectores somos esos pájaros, pájaros cantores que nos quedamos entonando prolongadamente... los versos del poeta. Una anécdota se me inmiscuye en este breve comentario: años atrás frecuenté la amistad del director de teatro Edmundo Chacour. Se dedicó Edmundo a hacer vivir el teatro a los niños de las escuelas. Murió un mal día: *se fue.* Unos meses después de su muerte, se le hizo un homenaje público en el teatro de la ciudad al que me invitaron para que dijera unas palabras. En aquella ocasión, me limité a recitar los versos de Juan Ramón que preceden. Edmundo se había ido, pero allí, en el patio de butacas estaban los pájaros —los niños de las escuelas con los que enseñó la poesía del teatro— continuando su canto. Edmundo estaba en ellos. Y en presencia de todos, evocando su partida, volví a dar gracias a la vida, y al cielo de Moguer y a todos los cielos, y a los árboles, y a todos los huertos y campanas, y a todos los pájaros que hicieron posible el poema de Juan Ramón. Para mí, nuestro poeta, que escribió elegías a la muerte de varios de sus amigos, escribió su mejor autoelegía en estos versos que acabo de subrayar con mi escueto y personal comentario. La tónica de este poema me ha llevado subrayar otros de parecida sencillez. Este, de Ángela Figueroa Aymerich, del que cito algunos versos:

> El día que me muera [...]
> Quiero que todo viva y continúe:
> que broten flores en los mismos sitios,
> que corra el agua por la misma acequia,
> que los amantes trencen sus abrazos,
> que nazca un niño en el portal de enfrente [...]
> que las mujeres vuelvan de la compra
> con un ramo de acelgas en los brazos [...]
> que se oigan las sirenas de los buques,
> los golpes del martillo, los motores,
> las voces de los niños en el patio,
> los ruidos de la calle, los jilgueros...[292].

Vuelvo a Juan Ramón y, como no podía ser de otro modo, a la mente me viene el recuerdo de Platero. Tras la muerte de su fiel

compañero de trotes y caminos bajo el cielo azul cobalto de Moguer, escribió Juan Ramón otra de sus más sentidas elegías, en la que el canto de los pájaros se sustituye por el tierno rebuzno de Platero. La tituló «Nostalgia» (término que he mencionado anteriormente: *dolor por lo pasado).* Así le habla el poeta a Platero muerto, o al alma de Platero:

> Platero, tú nos ves, ¿verdad?
>
> ¿Verdad que ves cómo se ríe en paz, clara y fría, el agua de la noria del huerto; cuál vuelan, en la luz última, las afanosas abejas en torno del romero verde y malva, rosa y oro por el sol que aún enciende la colina? [...]
>
> Platero, ¿verdad que tú nos ves? Sí, tú me ves. Y yo creo oír, sí, sí, yo oigo en el poniente despejado, endulzando todo el valle de las viñas, tu tierno rebuzno lastimero...

Como es de esperar, la muerte ha dado lugar a innumerables desahogos poéticos y está presente en todas las manifestaciones artísticas del hombre. Recordemos, entre otros géneros artísticos, las famosas *danzas de la Muerte,* en la Edad Media; la tragedia griega y todas sus prolongaciones; las muertes famosas de la épica, la mitología y la historia —la de Cristo o la de Sócrates, las dos muertes culminantes del mundo occidental—. No podía ser de otro modo si consideramos que la muerte es, como ya dije, la contrarréplica del Amor.

A lo largo de la historia, distintos subgéneros se han centrado en la muerte (plantos, llantos, oraciones fúnebres, lamentaciones, epitafios, elegías). En lengua castellana, son de todos conocidas las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el llanto a la muerte de Sánchez Mejías, de G. Lorca, o la elegía de Miguel Hernández por la de su amigo Ramón Sijé. Fuera de nuestra literatura castellana, es obligado citar a R. Maria Rilke con sus *Elegías a Duino* (aunque el ámbito temático de estos poemas es más amplio)[293], o el ya citado, portentoso y modélico *Adonais,* de P. B. Shelley, que completa su título como *Elegía por la muerte de John Keats.*

Hablando de la muerte he de confesar algo que me pesaría guardar en silencio: que Cervantes haga morir a don Quijote del modo como lo hace: obligando al bueno e ingenioso hidalgo a renunciar a todo cuanto ha sido su alma generosa e intrépida, a su magnanimidad y a su idealismo compasivo, a sus nobles propósitos, pues todo eso significa hacerle renunciar a su nombre y a su vida de aventuras. ¿Por qué comete Cervantes semejante atropello? Alguien me dijo

que no lamentara estas breves páginas finales cuando, en las mil que preceden, nos ha deleitado e instruido con tanto tino. En estas estaba cuando vino a convencerme y consolarme José Saramago en una de sus charlas: «No muere don Quijote, que sigue aún vivo, el que muere es Alonso Quijano el Bueno». ¡Bravo, don Quijote está vivo! ¿Cómo no me había dado cuenta? Esto mismo parece decirnos el bachiller Sansón Carrasco en el epitafio que escribió para la tumba de don Quijote, al menos en la primera estrofa que así reza:

> Yace aquí el hidalgo fuerte
> que a tanto extremo llegó
> de valiente, que se advierte
> que la muerte no triunfó
> de su vida con su muerte.

Bellos, bellísimos epitafios han escrito los poetas a lo largo del tiempo, tan bellos y emotivos, de tan enternecedora poesía como los relieves de las estelas griegas del Arqueológico de Atenas cuyas escenas de *despedida* me ponen el corazón en un puño. Traeré aquí, como cierre de este epígrafe, el epitafio que el poeta R. Rozhdestvensky escribió para el compositor armenio Arno Babadzanyán, que mis amigos, también armenios, Argán y Tamara, me han dado a conocer. Reza así este texto que me recuerda los pájaros de Juan Ramón por los llanos de Huelva y a don Quijote, siempre vivo, por los campos de Montiel:

> No creáis que estoy mudo,
> que aunque me haya ido sin aviso,
> aunque me haya ido, a la tierra no me he ido,
> que me he ido a la canción.
> Las manzanas saldrán al encuentro del otoño
> y bajarán al césped las estrellas.
> Y mientras en la Tierra perduren las canciones
> en cada canción habré de resurgir.

La poesía sobre la muerte, cantada y llorada en todos los tonos y melodías, daría para mucho. Poemarios completos transidos por el sentimiento y resignación son, entre otros, los de Alfonsina Storni y el de Emily Dickinson[294]. Serenos o aleccionadores en ocasiones, los poetas nos invitan a reflexionar sobre las necias vanidades de la gloria mundana, sobre la brevedad del vivir, sobre la inutilidad de las riquezas, pues desnudos nos parió nuestra madre y desnudos nos

iremos al otro lado del tiempo. ¡Que no nos quepa la menor duda! Dentro de la literatura española, Quevedo vuelve a sorprendernos, incisivo y pesimista, en un soneto que lleva este título prolijo: «Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió». Los aldabonazos de sus dos tercetos redoblan de este modo:

> Ayer se fue; mañana no ha llegado;
> hoy se está yendo sin parar un punto:
> soy un fue, un será, y un es cansado.
>
> En el hoy y el mañana y ayer, junto
> pañales y mortaja, y he quedado
> presentes sucesiones de difunto.

Justo es decir, antes de cerrar este epígrafe, que frente a la muerte luctuosa, orquestada de plañideras, se sitúa, en el extremo opuesto, la invocación serena o incluso el deseo gozoso de su advenimiento, deseo propio —como no podía ser menos— de los místicos y santos, aunque no todos, según creo, son de este parecer. Con su poco de egoísmo, algunos de ellos desean la muerte porque esta ha de abrirles la puerta que los lleve a una vida mejor. Así se explica que vivan anhelando dejar de vivir:

> Vivo sin vivir en mí
> y tan alta vida espero
> que muero porque no muero.

O aquellos versos del *Cancionero general* que dicen:

> Ven, muerte, tan escondida
> que no te sienta venir,
> porque el placer de morir
> no me vuelva a dar la vida.

Francisco de Asís, que vivió antes que nuestros místicos del Siglo de Oro, le había dado a la muerte el título de *hermana: Hermana muerte corporal, de la que ningún nacido puede escapar...*

* * *

El tópico del *tempus fugit* va ligado al tópico del *ubi sunt.* Ocurre con estos tópicos como ocurre con los mitos: de unos surgen otros

con ellos relacionados. Para entender la rapidez del tiempo de la vida que nos ha sido concedida, el tópico del *ubi sunt* acude a unas cuantas imágenes: «la nieve, la belleza del rostro femenino en su juventud, la hierba del campo...» (recordemos el Libro de Job). La fuente más lejana de este *lugar común* parece ser el Libro de Baruch, en el que se encuentra la pregunta «¿Dónde están los príncipes de este mundo?», que la retoma san Pablo, en la epístola primera a los corintios; de ahí pasa a la Edad Media cristiana y se convierte en el tópico que todos conocemos. Algunos poemas que tienen que ver con el tópico del *ubi sunt* «(dónde están ahora, qué fue de ellos)» son de antología. Se pregunta Wordsworth:

> ¿Adónde huyó aquel brillo visionario?
> ¿Dónde están hoy las glorias y los sueños?[295].

Todos recordaremos las *Coplas a la muerte de su padre,* de Jorge Manrique, que acabo de citar. Incluso estoy seguro de que todos recordamos algunos de sus versos. Estos, por ejemplo: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir...». En las coplas, el poeta empieza recomendándonos que estimulemos nuestra memoria:

> Recuerde el alma dormida
> avive el seso y despierte
> contemplando
> cómo se passa la vida
> cómo se llega la muerte
> tan callando.

El verbo *recuerde,* además de servir para espolear la memoria, quiere decirnos que *despertemos,* significado aún en uso por algunos hablantes *(recuerde el alma dormida).* Tras despertarnos, el poeta, de modo súbito, enfrenta nuestra vida con la muerte que nos espera y ha de llegar sin hacer ruido pero con paso firme y constante. En la estrofa XVII acude a las preguntas inevitables, las que, a su modo, formulan el tópico:

> ¿Qué se hizieron las damas,
> sus tocados e vestidos,
> sus olores?
> ¿Qué se hizieron las llamas
> de los fuegos encendidos
> d'amadores?

¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Parecidas preguntas se hace, por las mismas fechas, el poeta François Villon, estudiante pobre de la Sorbona, alborotador y pendenciero que, en varias ocasiones, sufrió prisión y condena a muerte. De esta última le libró otro poeta, el príncipe Charles d'Orleans, padre de Luis XII. De Villon se puede decir que vivió intensa y procazmente la vida, y que vivió la muerte en vida. De ahí la hondura de sus sentimientos, y la verdad de su canto. Nuestro poeta galo es conocido muy en particular por dos de sus baladas: *La balada de los ahorcados (Balade des pendus)* y la *Balada de las damas de otro tiempo (Balade des dames du temps jadis)*[296]. Dice la primera estrofa:

Decidme dónde en qué reino
está Flora la romana, Alcibíade y Thais
la que fue su prima hermana.
¿Qué fue de la ninfa Eco,
que habla cuando algo la llama
en un río o en estanque,
de belleza sobrehumana?
¿Dónde las nieves de antaño?

En las estrofas siguientes va preguntando por otras damas: por la reina Blanca, por Berta, por Beatriz, por Alix, por Juana de Arco —su contemporánea—; por Eloísa, enamorada hasta los huesos del filósofo Abelardo —todo un amor de novela gótica que aún hoy nos asombra y deleita—.

Haré un pequeño alto en este camino del *ubi sunt* para decir dos palabras sobre los amores prohibidos de Eloísa y Abelardo que menciona Villon. Para mi gusto, superan los de las otras parejas célebres de la historia de la literatura. ¡Qué pena que Shakespeare, que compuso la tragedia de *Romeo y Julieta,* o la de *Antonio y Cleopatra,* se olvidara de ellos! Abelardo era el personaje de inteligencia más preclara de toda la Edad Media. Enseñó en las escuelas medievales de París y fue vencedor en todos los debates filosóficos y teológicos en

los que se enfrentó a las mentes más preclaras de su tiempo. El tío de Eloísa, canónigo de la catedral, le pidió a Abelardo (en contra de los usos y costumbres de la época) que le diera unas clases particulares a su sobrina. De los silogismos, Abelardo pasó, con gran placer de Eloísa, a las caricias a los pechos y a otras partes más hondas y calientes (no me invento nada, todo esto lo dice la propia Eloísa en sus cartas a Abelardo) y, finalmente, ocurrió lo que tenía que ocurrir: Eloísa quedó preñada. El tío que lo supo, mandó a sus esbirros para que castraran a Abelardo. Así se hizo. A partir de ese momento, Eloísa, recluida en un monasterio como abadesa, escribió a nuestro filósofo castrado (que fue pasando de abadía en abadía, con peligro de su vida a manos de los monjes en alguna de ellas), unas cartas apasionadas que parecen dictadas por los latidos del sexo y la adoración a su amante —que anteponía al mismo Dios—, unas cartas eróticas que hoy podemos leer traducidas de aquel latín medieval en el que nuestros cultos y ejemplares amantes expresaban sus inflamados arrebatos[297].

Villon acude a la *nieve* como metáfora de la belleza femenina. Por dos razones: por su breve duración, pues pronto, con el sol, dejará su estado sólido para volverse agua y desaparecer montaña abajo; y por su belleza, pues el color blanco era, junto con el cabello rubio, los colores de la belleza femenina (hoy parece de más realce el color moreno). Las nieves de antaño no son nieves lejanas, aunque en castellano el término *antaño* entrañe lejanía en el tiempo. En realidad, el término original francés *antan,* quiere decir exactamente el *año de antes,* es decir, el año anterior. Con ello se entiende mejor la ironía villoniana: si esas nieves no han resistido ni siquiera un año, ¿qué habrá sido ya de la belleza de esas damas de tiempos más alejados? El tópico hizo fortuna en la poesía francesa desde el Renacimiento al simbolismo (en Verlaine especialmente) y al siglo XX, en el que el poeta de la canción, Georges Brassens, ironizó con él.

La respuesta al tópico, en cualquier caso, es la muerte y la descomposición: en eso han quedado las nieves del pasado año; con lo que nosotros, los lectores, podemos sacar la conclusión evidente: ese será igualmente nuestro final, pues nadie, que sepamos, se ha quedado aquí para su consuelo y el nuestro. Pero no nos pongamos tristes ante lo inevitable. En la Edad Media, para quitarle dramatismo al tema, se inventaron las jococas y caricaturescas *danzas de la Muerte,* que he mencionado. De entonces a nuestros días han llovido muchos *ubi sunt* en los campos de la poesía. Mal de muchos... Pero no siempre los poetas se vuelven melancólicos y ceñudos con

estos temas. Algunos, con humor condescendiente, suelen hacer variaciones jocosas sobre estos tópicos. Vaya como muestra el inicio del poema «Endecasílabos», de L. Alberto de Cuenca:

> ¿y tus endecasílabos? ¿Dónde están? ¿Qué se hicieron?
> me preguntas en un alejandrino...[298].

o este otro de Luis García Montero:

> ¿Qué se hizo Marylin?
> ¿Aquellos Beatles de antaño,
> qué se hicieron?,
> ¿Qué fue de tanto sinfín
> de galanes que en un año
> nos vendieron?[299].

* * *

¿Hay algún modo de escapar de esta destrucción, operada por el Tiempo *asesino,* que no sea el consuelo de la vida eterna del creyente? Ya me he referido al poeta amante que, hasta en esto es émulo de Dios, por concederse a sí mismo y a la amada la inmortalidad que procura la poesía. Virgilio, en la IV geórgica, ve la inmortalidad de la naturaleza en su renovación y transformación. Es un consuelo. Horacio y Ovidio, aun reconociéndose mortales, parecen desafiar a los dioses al proclamar la inmortalidad de sus versos[300].

Que el poeta cante a la amada en vida no tiene nada de extraño. Este es el tema de la mayor parte de la poesía amatoria. Menos abundantes son los casos en los que el poeta, que ha continuado en vida tras la muerte de la amada, expresa su sentir condolido. Los lamentos y gritos de Orfeo por la muerte de Eurídice me traen a la mente los de Propercio por Cintia y los de Petrarca por Laura, muertas antes que nuestros poetas. Pero más conmovedor es que a estos lamentos del poeta amado respondan las propias amantes, desde la tumba, con versos regados de ternura y llanto (evidentemente puestos por el poeta en los labios de sus amadas muertas). Laura consuela a Petrarca, al que imagina de «lágrimas un río derramando»:

> No me llores: la muerte me hizo eterna
> y, al mostrar que se estaban ya cerrando,
> abrí los ojos a la luz interna[301].

Propercio (48-15 a. C.), dándole la voz a su difunta Cintia, escribe una elegía vibrante, la número 4, en la que no falta algún tirón de orejas cariñoso por sus infidelidades («no te censuro, Propercio, por más que lo merezcas; largo fue mi reinado en tus libros»); o le declara su enfado, sin duda de modo ficticio («todos los versos que en mi honor hiciste, / quémalos en mi honor, deja de obtener fama con la mía»). Pero, pasada la rabieta, la difunta Cintia expresa sinceramente su pena con unos versos que parecen anticipar *el polvo serán, mas polvo enamorado* de Quevedo. Dice Cintia: «Estarás conmigo, y pulverizaré tus huesos mezclados con los míos»[302].

### 3.3. *Del «ubi sunt» al «carpe diem»*

En las universidades alemanas se canta, desde mediados del siglo XVIII, en las festividades escolares, el himno «Gaudeamus igitur / iuvenes dum sumus» (Alegrémonos, pues, mientras somos jóvenes). Hoy se canta en todas partes. Es bonito, dicho sea de paso, que, aunque solo sea con este poema, todos los estudiantes vuelvan a cantar unas estrofas en latín. El himno funde dos tópicos: el *ubi sunt* y el *carpe diem:* la brevedad de la vida («vita nostra brevis est... venit mors velociter»; breve es nuestra vida... llega velozmente la muerte) con la consabida pregunta que aparece en la segunda estrofa: «Ubi sunt qui ante nos / in mundo fuere?» (¿Dónde están los que antes de nosotros / estuvieron en el mundo?). Ante esto ¿qué hacer? Gozar del presente, puesto que... «post iucundam iuventutem / post molestam senectutem / nos habebit humus»:

> Tras alegre juventud,
> tras molesta senectud,
> la tierra nos retendrá.

El tópico *carpe diem* toma esta denominación de los versos de Horacio en una oda[303] escrita para aviso de Leucónoe, una romana más preocupada por lo que las adivinaciones iban a depararle en el futuro que por vivir su presente.

> Saber no quieras... lo que a ti y a mí, Leucónoe, tienen reservado los dioses, ni interrogues los números babilonios... Sé sensata, filtra tus vinos... Coge el día de hoy; no seas demasiado crédula en el día de mañana *(carpe diem, quam minimum credula postero)*[304].

Esto dice Horacio. *Carpe diem* se traduce libremente por «aprovecha el momento, no dejes pasar tu vida sin disfrutarla» y expresiones de este tenor. La vida es breve, dice el dicho latino *(ars longa vita brevis)* y no conviene desperdiciarla. En algunos momentos especialmente tristes de nuestra vida —una calamidad, una enfermedad súbita, la muerte de un amigo o pariente—, todos nos hemos repetido, a nuestro modo, el *carpe diem* del poeta latino con frases de este tipo: «qué poco somos, alejemos las preocupaciones, no hay que tener disgustos, disfrutemos a tope de las cosas de la vida...»; o hemos recordado aquellos versos más contundentes: «comamos y bebamos / que mañana moriremos». En esos momentos, lo hemos relativizado todo: la fama, las riquezas... ¿Para qué amontonar dinero en las cuentas bancarias, o acrecentar posesiones de tierras u otros bienes muebles o inmuebles? El dicho popular y sabio sentencia: «No quiero ser el más rico del cementerio». Vivimos engañados —es decir, no vivimos la verdad de la existencia— si ponemos nuestros deseos en cosas vanas. Gocemos de lo que vale la pena realmente, del amor en primer lugar, y del sol, del nublado y todo tiempo; y de la música, el canto, la amistad, la poesía, los paisajes, las ciudades, los libros...

En el mundo hebreo antiguo, quizá para desquitarse de sus lloros por los exilios de Egipto y Babilonia, y de tantas súplicas de venganza a Jehová para que aniquilara a los enemigos de Israel —pesado y machacón *leitmotif* de los hebreos—, apareció por Judea un tal Qoelet, lleno de ironía y humor escéptico, que escribió, cuando se jubiló de rey, el libro más insólito y juicioso de toda la Biblia: el Eclesiastés. De este modo da comienzo su relato poético: «Yo, Qoelet, fui rey de Israel en Jerusalén...». El viejo rey jubilado nos ofrece en este libro una serie de reflexiones y máximas que me recuerdan los consejos y moralejas del poeta griego Alfeo. Su reflexión sobre la vida le llevó a sentenciar que esta no era otra cosa, en resumidas cuentas, que «vanidad de vanidades y todo vanidad, y caza de viento» (4: 13). «¡Caza de viento!», qué sorprendente metáfora. La apreciación, así expresada, vale por varios volúmenes de reflexiones estoicas. «Crear una frase que se convierta en sentencia y tópico es a lo más que puede aspirar un escritor», dijo un poeta. Nuestro Qolet lo consiguió. Lo de «cazar el viento» viene a significar algo así como nuestro «cortar el agua», metáforas que hemos de entender como «pretensiones necias, glorias vanas, necedades, en definitiva». Desde la cumbre de la vejez, que recrimina, mira a la juventud. A los jóvenes dirige Qoelet estas proclamas que emparento con el *carpe diem:*

Rechaza las penas del corazón y rehúye los dolores del cuerpo: niñez y juventud son efímeras. [...] Antes de que lleguen los días aciagos y alcances los años en que dirás: «No les saco gusto». Antes de que se oscurezca la luz del sol, la luna y las estrellas, y a la lluvia siga el nublado. En ese día [...] las puertas de la calle se cerrarán y el ruido del molino se apagará, se debilitará el canto de los pájaros, las canciones se irán callando, darán miedo las alturas y rondarán los terrores. Cuando florezca el almendro y se arrastre la langosta y no dé gusto la alcaparra, porque el hombre marcha a la morada eterna y el cortejo fúnebre recorre las calles. Antes de que se rompa el hilo de plata, y se destroce la copa de oro, y se quiebre el cántaro en la fuente, y se raje la polea del pozo, y el polvo vuelva a la tierra, y el espíritu vuelva a Dios, que lo dio[305].

Antes de todo eso, ¡ya lo hemos oído, sentencioso Qoelet!, hemos de gozar. Pero no en goces vanos y necios, en fortuna y glorias efímeras, porque todo eso —no nos lo repitas más, querido Qolet— es «¡¡vanidad de vanidades y caza de viento!!».

El tópico, como podemos comprobar, es muy viejo y aparece en todas las literaturas desde su inicio. Se puede afirmar que está inscrito en la memoria humana desde el momento en que esta toma conciencia del tiempo amenazado por la muerte. «Seamos felices hoy / que pronto seremos viejos. // Seamos felices hoy, que mañana moriremos», exclama la novia, que espera al novio para la boda, en la antigua China[306].

Nuestro rey jubilado, como más tarde lo hará el autor del himno de los estudiantes, se dirige particularmente a la juventud. No dejemos pasar la juventud, ese *divino tesoro* del que habla el poeta. Un romance castellano, un tanto celestinesco, aconseja de este modo a las jóvenes bellas y lozanas:

Mientras sois moça mi fija
placer vos querades dar
que en llegando a vejez
non vos querrá un rapaz.

De entre las muchas versiones del tópico que encontramos en la poesía de todos los tiempos y lugares, he seleccionado aquí las de tres poemas renacentistas: la de Garcilaso de la Vega (1501-1536), en castellano; la de Pierre de Ronsard, en francés; y la del poeta inglés, algo posterior a los anteriores, Robert Herrick (1591-1674). El Renacimiento hizo florecer el gozo de la vida de los poetas grecolatinos.

En estos, como en multitud de poetas anteriores y posteriores, la vida viene expresada por el antiguo símbolo de la rosa, con lo que el «aprovecha el día» se cambia en «corta las rosas». Esta versión del tópico proviene, según parece, del poema «Collige, virgo, rosas (Coge, muchacha virgen, las rosas)» del poeta Ausonio, del siglo IV, aunque la rosa, como símbolo de la vida, del amor y de la belleza, viene de más atrás.

El bellísimo y optimista soneto XXIII de Garcilaso, que también habla de nieves, canta así:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre;

marchitará la rosa el viento helado.
Todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Sin comentarios. Lo estropearíamos.

Pierre de Ronsard (1524-1585) cantó con especial dedicación a las jovencitas francesas de los valles y cortes reales del Loira. Tres nombres quedaron inmortalizados en sus versos: Casandra, María y Helena. Esta última despertó los afectos tardíos de nuestro poeta (a la sazón prior del monasterio de San Cosme, cerca de Tours) que andaba por los cincuenta años, edad ya excesivamente madura para la época. Pues, bien, ni el priorato ni la edad le impidieron soñar con esta ninfa del Loira. En el soneto que aquí traduzco en alejandrinos —menos el primer verso, que se me ha insubordinado—, Ronsard parece querer arreglar sus cuentas con la joven. Leámoslo atentamente:

Cuando seas una vieja, de noche, a la luz de una vela
sentada junto al fuego, devanando e hilando,
con asombro dirás, mientras cantas mis versos:
«Ronsard me celebraba cuando aún era hermosa».

No habrá entonces sirvienta que, al escuchar tal nueva,
medio dormida ya por la dura labor,
al ruido de mi nombre no vaya espabilando,
y así bendiga el tuyo, por mi loa, inmortal.

Yo estaré bajo tierra y, fantasma sin huesos,
a la sombra del mirto me entregaré al descanso:
Tú serás junto al fuego una vieja encogida

añorando mi amor, tu desdén lamentando.
Vive, si en mí confías, no esperes a mañana
y corta desde hoy mismo las rosas de la vida[307].

Sin necesidad de conocer el relato previo, es decir, el drama auténtico que desencadenó la escritura del soneto, es fácil imaginarlo en múltiples detalles. Pierre de Ronsard debió de pretender a una jovencita o a una mujer joven de gran belleza llamada Helena. Es más, debió de declarar sus sentimientos a la tal Helena, la que le respondió con cruel desdén. En respuesta a su desprecio, Ronsard, herido en las entretelas de su corazón, le compone este soneto dramático en el que la trata de necia y orgullosa. Ronsard viene a decirle algo así: «te vas a enterar cuando seas una vieja de lo que despreciaste».

Las cosas sucedieron en la realidad del modo siguiente: Helena de Surgères, dama de honor de Catalina de Médicis, joven de gran ingenio, virtud y belleza, perdió a su prometido en la guerra civil en 1570. A consecuencia de esta pérdida, Helena entró en una depresión galopante. La reina, que la quería como a una hija, lo intentó todo para sacarla de su postración. Como los médicos de la corte no conseguían mejorar su estado de ánimo, la reina pensó en un remedio que creía infalible: encargar al poeta Pierre de Ronsard un soneto dedicado a Helena. La reina estaba segura de que este medicamento poético daría excelentes resultados. ¿Qué muchachita no iba a saltar de gozo con un soneto Ronsard? Pero con Helena no fue así. Entonces Ronsard le escribió otro, y luego otro... hasta unos ciento treinta sonetos. Empezó a cantarla primero «por orden» de la reina, pero...., pese a su edad y a sus achaques, se aficionó tanto a los sonetos a Helena que terminó enamorándose de ella. Helena, como se

deduce de la lectura del soneto, lo rechazó una y otra vez. Se dice que la joven mostró su rechazo a Ronsard y a otros galanteadores provectos con una frase hiriente: «Estoy harta de pretendientes que me cortejan con un pie en la tumba». Así que Ronsard, herido en su amor propio —nunca mejor dicho—, pintó a Helena de un modo descarnado, prefigurándola en su vejez como una vieja arrugada, anticipándole el invierno frío de su ancianidad y a ella, esta vez, con un pie en la tumba. Finalmente, como para despertarla de la terrible pesadilla en la que la había hundido, Ronsard la devolvió al presente de su juventud y con el tópico del *carpe diem*, adornado de rosas (echando mano de la autoridad que le otorgaba haber sido nombrado por el rey «príncipe de los poetas» y del prestigio de considerarse el nuevo Orfeo del Renacimiento francés), envió este aviso a Helena:

> Vive si en mí confías, no esperes a mañana,
> y corta desde hoy mismo las rosas de la vida.

Amor, pues, de otoño, el de Ronsard. O de invierno. Su consejo: *vive si en mí confías...* puede que fuera su último intento de asaltar el castillo del amor de la joven desconsolada. Su último intento de seducción.

El poeta inglés Robert Herrick, unas décadas más tarde, expresará el tópico sin sorpresas:

> Coged las rosas mientras podáis,
> veloz el tiempo vuela.
> La misma flor que hoy admiráis
> mañana estará muerta.

También nuestro Góngora, un tanto paternalista y desconfiado como el viejo Ronsard, nos previene y pregunta:

> Coge la flor que hoy nace alegre, ufana:
> ¿quién sabe si otra nacerá mañana?

### 3.4. *El tiempo y las estaciones*

De las graves consideraciones que han precedido, en torno al tiempo y sus avatares, derivo ahora a otras menos trascendentes que, no obstante, frecuentan también los espíritus sensibles, muchas veces hipersensibles, de los poetas: el tiempo climático, variable a lo

largo de los días, meses y estaciones del año, con los cambios que opera en la naturaleza.

Permitidme la alusión personal. Cuando acabé mis estudios de licenciatura, en el espacio seco y luminoso del sureste español, me marché varios años a Francia. Mi primer curso académico lo pasé en Bretaña, una región con doscientos setenta días de lluvia al año. Cuando en los meses de verano el sol iluminaba prados y acantilados, a los bretones, cansados de los días grises, se les ponía cara de fiesta. Anoté la observación. Por aquellas fechas, preparé una *maîtrise* sobre la poesía lírica del siglo XV francés. Allí advertí cómo el humor de los poetas variaba con las inclemencias climáticas, con el paso de las estaciones muy en particular. La primavera tardía era saludada como una diosa amante que llenaba el corazón de notas cálidas y alegres rondós; el invierno merecía todos los improperios, entre ellos el más injuriante, el de villano: *Yver, tu n'es qu'un vilain* (invierno, no eres más que un villano) escribe el príncipe poeta Charles d'Orléans, haciéndose eco del tópico medieval. El amor y toda la corte de sentimientos positivos se incentivaban con el buen tiempo, con los rayos del sol; el malhumor podía tener su asiento en los meses de fríos y nieves. Luego leí a Taine y a Madame de Staël[308], que confirmaron todas mis sospechas y llegaron incluso a dividir los genios artísticos, sus preferencias temáticas y humorales, no solo por razones históricas o culturales, sino igualmente por razones climáticas: mundo de misteriosas leyendas en los países nórdicos, corazones de ventanas abiertas en los países del sur. Todo esto es muy lógico si tenemos en cuenta que el poeta es receptivo a cuanto le rodea y que el poema parte de los estímulos del entorno, los que deja reflejados de modo más o menos velado o manifiesto incluso en los poemas que parecen más alejados de las percepciones reales.

No obstante lo dicho, en entornos fríos, como ocurre en Canadá, los poetas pueden convivir amorosamente con la nieve. Así pude comprobarlo en mis lecturas de los poetas canadienses. Permitid que vuelva a saludar a Marie Uguay en Montreal, ciudad con sus dos metros de nieve durante cuatro meses invernales (por lo que se ha construido una ciudad subterránea para esos meses). Retomo en mis manos el libro ya mencionado, *Signe et rumeur (Signo y rumor)*, una especie de «cuatro estaciones» nórdicas. Tiene el libro setenta poemas breves que ocupan solo quince páginas: en cinco de ellos habla del verano, en dos del otoño y en tres de la primavera. El resto se lo lleva el invierno, al que ha sabido acercar-

se con ternura. La nieve. Vuelvo a este libro y constato que asocia la nieve con: mirada y caricia pasajera; silencio, caligrafía del silencio; detención del tiempo en la angustia; secreto; misterio; inversión del cielo y la tierra; llamarada de los bosques; casa de la piedra; infinitud de la ausencia; noche; prolongación del grito; austeridad de la ausencia; invasión del rostro; espacio nuevo de largueza; belleza del sueño; memoria ramificada en el yo lejano; camino hacia la memoria[309].

El tema de la renovación de la naturaleza con el paso de las estaciones ha inspirado no solo a los compositores musicales (Vivaldi, Haydn, Tchaikovski, Richter..., como veremos en el próximo capítulo) sino también a pensadores, poetas y pintores (recordemos, solo a título de ejemplo, las *Ricas horas* medievales en Francia, especie de grandes almanaques en los que se ilustraban las estaciones y los meses del año; o las cálidas y estilizadas representaciones de Boticelli, de Poussin, de Millet...). Si la primavera es alegría, despertar de la naturaleza y del amor, el otoño es la estación del despojamiento y la introspección, la estación preferida de los poetas nostálgicos y melancólicos. Recordemos aquellos «largos sollozos de los violines / del otoño» del entrañable Verlaine. El otoño... Daría para un libro de meditaciones poéticas.

En el Museo Arqueológico de Atenas, un bajorrelieve me deja clavado siempre que a él me acerco. Lo ocupan tres figuras de cuerpo entero y distintas dimensiones: la diosa Deméter (la Ceres de los latinos), la más alta de todas; Perséfone, su hija, y Triptólemo, rey de Atenas, mortal y, por ende, el de menor estatura. En este relieve, Deméter, diosa de la floración y de la primavera, entrega a Triptólemo una espiga de trigo. Dicen los entendidos que, con este don, la diosa regala al rey el invento de la agricultura.

Las tres figuras, de cuerpo entero, conservan su posición estática. Pero vamos, si os parece, a darle movimiento a una de ella, a Perséfone, la bellísima Perséfone. Ya la tenemos fuera del relieve recorriendo los prados cercanos de Atenas —donde se celebran los ritos eleusinos—, y recogiendo caprichosamente flores con unas encantadoras y sonrientes ninfas. Perséfone se ha detenido frente a una flor que inclina su rostro a la tierra, la flor del narciso. Posiblemente, ha recordado que en esa flor está prisionero Narciso, con mayúscula, ese efebo que se enamoró de sí mismo al bajar la cabeza y ver reflejada en el agua su hermosura —de ahí deriva el *narcisismo*—. Perséfone se ha detenido ante la flor, quizá medita en la suerte del héroe.

De pronto, la tierra se abre en una grieta inmensa por la que Perséfone cae a un abismo. Ese abismo es el reino de Plutón, la mansión de los muertos. Plutón, enamorado locamente de la joven, la convierte en su esposa. Dejemos ahora por un momento a Perséfone deambulamdo por el infierno y volvamos a la tierra. Por ella corre alocada Deméter, la madre, en busca de su hija. En su búsqueda, la diosa se olvida de su misión: fecundar las plantas y animales. Como consecuencia de este olvido, las plantas se vuelven mustias, los animales pierden todo su instinto erótico, hasta el sol se torna perezoso y anega en penumbras el suelo (son las estaciones del otoño y el invierno). Deméter, grita su dolor a los cuatros vientos y clama ante el padre de los dioses, Zeus omnipotente y tonante, para que le devuelva a su hija. Zeus, sabedor de la historia, implora a Plutón. Plutón se opone en un principio pero, finalmente, llegan a un pacto: Perséfone volverá a la tierra y pasará en ella la mitad del año. Llena a rebosar de alegría, Deméter vuelve a sus funciones fecundadoras de la naturaleza, que tenía descuidadas, dando origen a la *primavera* y al *verano;* pero, cuando Perséfone, reclamada por el infierno, se ausenta de la tierra, Deméter cae de nuevo en una depresión... ¡Perséfone! Un mito, alegre y menos alegre que concentra y opone la luz a las tinieblas, el renacer de la vida al descenso hacia la muerte, la alegría exultante al desconsuelo, la primavera al invierno... La historia de Perséfone se ha llevado al teatro en alguna ocasión, y a la ópera de la mano de Igor Stravinski.

## 4. La naturaleza frente a la ciudad

> *Magna civitas magna solitudo* (Gran ciudad gran soledad).
>
> Bacon

> *Rus in urbe* (El campo en la ciudad).
>
> Marcial

Tradicionalmente, a los poetas se los ha asociado con la naturaleza libre y abierta, con el bosque, el campo, el mar; con los fenómenos físicos y los cambios estacionales que acabamos de ver. En cambio, no parece que, en principio, se haya relacionado al poeta con la ciudad y la supuesta vida ajetreada que el hombre lleva en ella. Los

poetas latinos ya distinguían el *otium* (cuyo escenario privilegiado era el campo con sus labores agrícolas y pastoriles) del *negotium* (no ocio, negocio, ámbito de la política y la guerra). En el siglo XVI, fray Antonio de Guevara, confesor de Carlos V, escribió un libro de título muy significativo: *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea.* Por corte hay que entender la ciudad; por aldea, la vida en el campo. No es de extrañar esta loa de la pequeña población rodeada de naturaleza en la pluma de un fraile franciscano, orden a la que pertenecía fray Antonio, aunque algún investigador nos indica que el libro fue escrito para frenar el éxodo del campesinado a la ciudad.

En otros tiempos, cuando en la escuela y en el instituto se nos hacía aprender de memoria poemas de la literatura española, todos recitábamos de corrido la famosa oda de fray Luis de León, «Vida retirada», o la primera estrofa al menos.

> Qué descansada vida
> la del que huye del mundanal ruido
> y sigue la escondida
> senda por donde han ido
> los pocos sabios que en el mundo han sido[310].

El profesor nos hacía ver su dependencia del épodo II de Horacio, cuyo inicio, *Beatus ille,* da nombre a este tópico. El propio fray Luis lo tradujo de este modo:

> Dichoso el que de pleitos alejado
> cual los del tiempo antigo
> labra sus heredades, no obligado
> al logrero enemigo.

De entre los poetas griegos y latinos que hicieron el elogio de la vida campestre, destaca Virgilio, que no en vano a esta vida dedicó dos de sus tres libros: *Bucólicas* y *Geórgicas*[311]. Severo con la ciudad se nos muestra Rousseau, que la considera, en su *Emilio,* III, 1, «sumidero de la raza humana»; o Valerio Máximo que, en sus *Memorabilia,* VII, cap. I, califica a las ciudades de «miserables recintos donde se contienen todas las humanas derrotas». Ortega y Gasset, en un momento sin duda de desdén ciudadano, parece imitar a Valerio Máximo al escribir lo que sigue en *El espectador:* «La sombría ciudad llega a alucinarnos y nos parece una carroña gigantesca habitada por aves de rapiña que se atormentan sin piedad unas a otras».

En *Las peregrinaciones de Childe-Harold,* Lord Byron, disfrazado con el nombre de su peregrino, pasea por ciudades e imperios, medita sobre sus esplendores y miserias, y ensalza particularmente a Atenas y a Venecia[312] *(maravilla y soberbia reina de las aguas,* IV. XVIII), tan ligada esta última a la poesía de los llamados *novísimos* españoles *o venecianos.* Pero, a lo largo de sus pasos, al comparar las bellezas creadas por los hombres en las ciudades con la excelsa magnitud y belleza de la naturaleza, se decanta abiertamente por esta última:

> No vivo para mí, sino que llego a formar parte de todo cuanto me rodea. Las altas montañas me inspiran simpatía; el ruido de las ciudades es un suplicio para mí: lo único que me parece odioso en la naturaleza es el formar parte, contra mi voluntad, ser un eslabón en esa cadena de seres, y verme clasificado entre las criaturas, cuando mi alma puede emprender el vuelo y confundirse con los cielos, la cima de los montes, la llanura movediza de los mares, y la estrella de la bóveda azulada (III. LXXI).

La ciudad —su génesis, sus avatares históricos, su destrucción— ha sido objeto preferente de la épica. En los cantos épicos, ciudades míticas —Troya, Jerusalén, Roma, Babilonia...— han sido pasto de las llamas, en unos casos, y espacios de enfrentamientos ensangrentados en casi todos. La gran epopeya de Virgilio, *La Eneida,* tiene como finalidad la fundación del Lacio y su ciudad, Roma. En mala hora quiso Nerón emular a Homero, cantor de la destrucción e incendio de Troya, y quemó Roma para cantar la «grandeza» de las llamas devoradoras con la pretensión de superar al aedo griego «(Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía. / Niños y grandes lloraban / y él nada se dolía», dicen un romance).

En la época moderna, la ciudad en sí, sin más atributos, o la ciudad concreta, con su denominación, sí ha tentado a más de un poeta lírico. A partir del siglo XIX, las ciudades se han vuelto cada vez más populosas. Los poetas han tenido que convivir con las calles, las avenidas, las plazas, los mercados... El libro de poemas en prosa de Baudelaire, que no supo escapar de la gran ciudad, lleva como título *El esplín de París.* En su introducción, dedicada a Arsène Houssaye, nos aclara el poeta:

> ¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y percutiente para acomodarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los

sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace, muy especialmente, de la frecuentación de las ciudades en extremo populosas, del cruce de sus innumerables relaciones. ¿Acaso no intentó usted mismo, mi querido amigo, transcribir en una canción el grito estridente del vidriero, y expresar en una prosa lírica las desoladoras sugestiones que este grito hace llegar, a través de las más encumbradas nieblas de la calle, hasta las buhardillas?[313].

En el último cuarto del siglo del siglo XIX y primera mitad del XX, París es la capital del mundo del arte. Con alguna excepción —como el expresionismo—, las ideas innovadoras nacen y se desarrollan en París o reciben de París el espaldarazo. En arquitectura y urbanismo, el París decimonónico diseñado por Hausmann se impuso, por más que no faltaran las polémicas lógicas, como las habrá más tarde contra la Torre Eiffel (1879)[314] o contra el Centro Pompidou, ya en la segunda mitad del siglo XX. Baudelaire necesita respirar el aire de París, aunque nada tiene de extraño que, como ocurre con todo cuanto nuestro poeta ciudadano toca, la alabanza se contrarreste con el insulto más vehemente, y el amor alterne o se confunda con el odio. A este respecto, ningún poema a la capital francesa ha igualado al que cierra, de modo espectacular, *El esplín de París:*

Contento el corazón he escalado la montaña
de donde es dado ver la ciudad en sus confines:
hospital, lupanares, purgatorio e infierno,
presidio... en donde crece todo lo desmedido.

Bien lo sabes, Satán, patrón de mi infortunio,
que no ascendí hasta aquí a verter vano llanto;
antes, cual viejo lúbrico de una antigua querida,
deseaba embriagarme de la enorme ramera
cuyo encanto infernal reverdece incesante.

Y que duermas aún en lecho matutino,
pesada, acatarrada, oscura o que te adornes
con los velos nocturnos, ornados de oro fino,

yo te amo, ¡oh, capital infame! Cortesanas,
bandidos: los frecuentes placeres que brindáis
a entenderlos no alcanzan los profanos vulgares.

Flaubert, de vida más provinciana, ubicará buena parte del romanticismo de Emma Bovary en su obsesión por el brillo de París.

Nada extraño en quien dejó escritos exabruptos como el siguiente: «Me gustaría estar a las puertas de París con quinientos mil bárbaros y prender fuego a la ciudad. Qué llamas, qué ruinas, qué ruinas de ruinas»[315]. O esta perla: «No poder prescindir de París, marca de estupidez. No amarlo, signo de decadencia[316]».

De entre todas las ciudades que han fascinado a los poetas y demás artistas a partir de la segunda mitad del siglo xx, destaca Nueva York. Walt Withman (1819-1892), el poeta de América, que no alcanzó a ver el siglo xx ni pudo alzar la vista a las alturas de los rascacielos ni al frenesí urbanístico recreado por Dos Passos en su novela *Manhattan Transfer,* parece vislumbrar ya la bulliciosa vida multicolor de Nueva York en algunos de sus largos poemas. De ellos menciono «En el transbordador de Brooklyn» y «Un festival en Broadway»[317]. Una mínima cita de la última composición:

> [...] cuando Broadway se entrega a los transeúntes y a los circunstantes, cuando la multitud es más espesa,
> cuando las fachadas de los edificios bullen de gente, cuando decenas de miles de ojos miran a la vez, [...]
> yo me levanto, contento, bajo por las aceras, me confundo con la multitud y miro con todos.

Whitman ama a la ciudad: calles, símbolos, canto y bullicio de gentes de todas las procedencias. En cierto modo, está amando algo suyo, algo integrado en ese canto gigante a los Estados Unidos que es su poesía. Mayor será el deslumbramiento ante los oros y oropeles de Nueva York en los poetas llegados a la gran ciudad desde otras latitudes. Es el caso, entre otros muchos, de García Lorca o de L. Sedar Senghor.

En las páginas que preceden, dentro de este mismo capítulo, he citado ya ese extraordinario poema de Lorca, *Poeta en Nueva York,* compuesto en clave superrealista, sin duda que la más eficaz para transmitirnos el asombro del poeta. Es posible que muchas de sus imágenes ya le parecieran evidentes a su mirada y a sus oídos, y que seamos nosotros, los lectores alejados de los lugares que inspiraron el poema, los que las juzguemos extrañas y atrevidas. O puede que sea Nueva York la que les rompa los esquemas a los poetas que la recorren fascinados y que, envueltos en un halo de percepciones deslumbrantes, apelen a asociaciones dislocadas para dar cuenta de la intensidad de sus vivencias. Fueron estas de tal fuerza que el propio Lorca afirmó —y la crítica mayoritariamente ratifica su juicio— que lo

anteriormente escrito le parecía pálido «al lado de estas cosas que son, en cierta manera, sinfónicas como el ruido y la complejidad neoyorkina». En el poema, además de las «descripciones» ruidosas de la ciudad, el poeta muestra su aversión por la sociedad americana industrializada, por el trato que recibe el negro, por la deshumanización del hombre y su consiguiente alienación, al tiempo que, con imágenes deslumbrantes, nos describe a la ciudad. Trasladaré aquí solo unas estrofas de «El rey de Harlem», uno de los poemas de la obra, que nos hace preludiar el *Nueva York* de Senghor que veremos a continuación. Escribe Lorca:

> ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
> No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
> a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
> a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
> a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.
>
> Tenía la noche una hendidura
> y quietas salamandras de marfil.
> Las muchachas americanas
> llevaban niños y monedas en el vientre,
> y los muchachos se desmayaban
> en la cruz del desperezo.

Senghor, excelso cantor de la negritud en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, años en los que el negro en Estados Unidos siente las miradas inquisitivas y el odio de la raza blanca, compone su «himno» en tres partes a Nueva York *(para orquesta de jazz y solo de trompeta).* A lo largo de su canto, el poeta senegalés, como cabía esperar, destaca la presencia del mundo negro en la gran ciudad. El poema vibra de aires africanos y ritmos de tam-tam. Traigo aquí el texto de la segunda parte:

> El tiempo ahora de los signos y las cuentas.
> ¡Nueva York!, el tiempo ahora del maná y del hisopo.
> Basta con escuchar los trombones de Dios, a tu corazón que late al ritmo de tu sangre.
> He visto Harlem atronar de ruidos, de colores solemnes y olores llameantes [...].
> ¡Harlem! ¡Harlem! ¡He visto Harlem, he visto Harlem! He visto una brisa verde de trigos soldarse a los adoquines trabajados por los pies desnudos de danzantes Dans.

Grupas olas de seda y senos en punta de lanza, ballets de nenúfares y de máscaras fabulosas.
A los pies de los caballos de la policía, los mangos del amor rodando de las casas bajas.
Y he visto, a lo largo de las aceras, arroyos de ron blanco, arroyos de leche negra por la niebla azul de los cigarros.
He visto al cielo, por la tarde, nevar flores de algodón y alas de serafín y penachos de brujo.
¡Escucha, Nueva York! ¡Oh, escucha tu voz de macho de cobre, tu voz vibrante de oboe, la angustia taponada de tus lágrimas que caen en gruesos guijarros de sangre!
Escucha a lo lejos latir tu corazón nocturno, ritmo y sangre de tam-tam, tam-tam sangre y tam-tam...[318].

Desde 1960, y durante tres décadas, Nueva York es el centro de confluencia de las libertades llevadas al límite, la ciudad en la que, en palabras de Luis A. de Villena se dan cita «la contracultura, el hipismo, las drogas, el auge de la bisexualidad, la necesidad de vivir fuera de las normas de la "mayoría moral"»[319]; el cuestionamiento político del armamentismo, de la xenofobia, de la guerra de Viet-nam... Destacaría en esta pléyade de seres libérrimos al poeta Allen Ginsberg. Muchos otros poetas han hecho que, como en la canción de Frank Sinatra, «sus zapatos vagabundos se adentren en el corazón de la ciudad que nunca duerme».

Un poeta de la talla de Fernando Pessoa ha elevado a su ciudad, Lisboa, al rango de las grandes ciudades poéticas. Es difícil separar a Pessoa de Lisboa —por lo demás unidos por la rima—, y, para los amantes de la poesía, es igualmente difícil separar a Lisboa de Pessoa. Tan unido sentimental y existencialmente se encontraba con Lisboa nuestro poeta que llegó a escribir una guía de la ciudad, amén de las innumerables referencias a ella en su obra. Me imagino al poeta, modesto y melancólico, callejeando con sus pensamientos solitarios por su ciudad. Pessoa, que revestido de Alberto Caeiro escribe:

No tengo ambiciones ni deseos.
Ser poeta no es una ambición mía,
es la manera mía de estar solo[320],

ofrece en largos poemas, revestido esta vez de Álvaro Campos, visiones ciudadanas de las que solo menciono unos versos que, por refle-

jar el bullicio ciudadano, presentan formas sincopadas y reiterativas, como un inventario de objetos impactantes que sorprenden su deambular taciturno:

[...] Y siento tráfico carro tren coches yo siento sol calle,
Aros cajones trolley tienda calle vitrinas falda ojos
Rápidamente carriles carros cajones calle cruzar calle
Acera tenderos «perdón» calle
Calle que callejea en mí callejeando por la calle en mí
Todo espejos las tiendas de aquí dentro en las tiendas de allá
La velocidad de los coches al revés en los espejos oblicuos de los escaparates,
el suelo arriba el sol bajo los pies calle riegas flores en el cesto calle
Mi pasado calle estremece camión calle no me acuerdo calle[321].

Buscando a Pessoa en la ciudad atlántica, Antonio Tabucchi se estableció en ella. Allí situó su novela *Réquiem* (1992) que, por su tema y estilo, el novelista conceptúa como un relato lírico alucinado[322]. La película del mismo nombre, de Alain Tanner, de 1998, nos traslada desde los primeros planos de las aguas abundantes a las empinadas calles —donde la ropa colgada en los tendederos de las fachadas conforma un distintivo sello multicolor de la llamada ciudad blanca—, a las plazuelas y a los bares por los que, siguiendo al protagonista, la sombra de Pessoa podría salirnos al encuentro, tan consustanciada le parece su imagen con los lugares que avivaron su honda y sencilla tristeza ciudadana. Poética me parece también la película de Bille August, *Tren de noche a Lisboa,* sobre la novela de Paul Mercier[323]. (Aunque he dejado de lado el tema de la ciudad en la novela y el cine —que daría para varios volúmenes, por ser la ciudad lugar preferido de estos géneros— no he podido evitar que las dos películas mencionadas, de nostálgica factura, se me cuelen en estas páginas.)

Podríamos seguir nuestro recorrido asociando a Londres con W. Blake, a Roma con Virgilio, a Buenos Aires con Carlos Gardel y Borges. Otras ciudades han sido objeto del panegírico nostálgico en razón de su pasado histórico o legendario (Atenas, Esparta, Samarcanda, Jericó, Bizancio, San Petersburgo, Moscú, Berlín, Jerusalén, Barcelona, Sevilla, La Habana[324]...). Permitid que saque del paréntesis a Jerusalén y San Petersburgo.

¡Jerusalén! Próxima al desierto de Judá, Jerusalén resuena en la memoria colectiva occidental con los avisos de los viejos profetas, los fundadores de las religiones del Libro, y con la muerte de Jesús de Nazaret; con el canto épico de su conquista a fuego y sangre por

los cruzados cristianos, que cantara Torquato Tasso (1544-1595) en su *Jerusalén libertada* (Amín Maalouf se creyó en el deber de escribir *Las cruzadas vistas por los árabes* como contrarréplica a la visión occidental cristiana). Jerusalén: ciudad de cantos y llantos, ayer y hoy. En mis manos tengo un poemario reciente de un poeta sueco, Lasse Söderberg, *Las piedras de Jerusalén*[325]. No escatima la denuncia en sus versos para con los cruzados que denigraron el nombre de Cristo:

> Desde las sucias ciudades del Norte
> llega la turba de los genocidas,
> escoria de Cristo volcándose en las callejuelas
> en pavoroso apiñamiento[326].

Cabe concluir de todos estos testimonios y panegíricos que la ciudad también puede ser un lugar poético. Como casi todo lo que existe en este *mundo maravilloso*. En la actualidad, los reclamos de las agencias de viajes excitan nuestra sed de visitas a ciudades colmadas de historia en sus centros urbanos; ciudades de calles vetustas por las que algunos viajeros, imitando a los hombres del 98, experimentan el placer de perderse.

Es preciso acabar nuestro viaje ciudadano. Antes de hacerlo, permitidme la evocación que, de San Petersburgo (ciudad de San Pedro) nos hace Anna Ajmátova (1889-1966)[327]. La poeta estudió en esta ciudad, escribió en ella la mayor parte de sus poemas, la amó y la consideró como la condensación de la Rusia de sus encuentros y desencuentros, de sus amores y desamores, de sus paisajes helados y sus soles tibios.

> ¡Oh, era un día frío
> en la maravillosa ciudad de Pedro!
> El atardecer descansaba como una hoguera púrpura
> y lentamente la sombra se hacía espesa[328].

Antes de la Revolución de Octubre de 1917, nuestra poeta visitó París y otras ciudades francesas e italianas. En 1921, su primer marido Nikolai Gumiliov fue acusado de conspiración y fusilado. Su hijo será deportado a Siberia. También a ella la acusaron de traición y fue deportada, debiendo quemar sus papeles por temor a que fusilaran a su hijo. Fue silenciada por las dictaduras de su país. En 1944, pudo volver a su ciudad, devastada por el asedio nazi en el que mu-

rieron un millón y medio de habitantes. Las ruinas y las ausencias le hicieron amarla aún más. Me la imagino deambulando por las avenidas y canales, alargándose por la Prospectiva Nevsky hasta el cementerio Tikhvín para contar a los poetas de la música y del canto, que allí reposan, las tribulaciones que Stalin estaba infligiendo al pueblo ruso y, en particular, a los que intentaban manifestarse libremente[329]. En 1959, escribió una especie de loa a San Petersburgo, que me parece una metonimia de Rusia, en la que su respiración de poeta late al unísono con los sufrimientos de tantos seres silenciados. En la introducción a su antología, Belén Ojeda evoca los versos de la poeta («estoy cansada de resucitar, y morir, y vivir») y aclara que «mientras algunos contemporáneos decidieron emigrar, ella optó por quedarse aferrada a su lengua rusa, a su gente, a su cultura, a los palacios y canales de San Petersburgo»[330]. Honda emoción transpira el poema a su bella y culta ciudad, asomada al Báltico en su prolongación de Peterholf. Vaya ya el poema que os propongo.

Todos se fueron y nadie regresó.
Fiel a la última promesa amorosa
solo tú diste la vuelta
para ver el cielo ensangrentado.
La casa estaba maldita y maldito el oficio.
Era inútil el dulce canto
y no me atreví a levantar la mirada ante mi terrible destino.
Profanaron la claridad de la palabra,
pisotearon el verbo sagrado
para que yo lavara la sangre del piso
con las enfermeras del treinta y siete.
Me separaron del único hijo,
torturaton a mis amigos en los calabozos,
me rodearon con empalizadas invisibles
fortalecidas en su armonioso acecho.
Me premiaron con la mudez,
mendigando la condena por el mundo,
me llenaron de calumnias,
calmaron mi sed con veneno
y, conducida haste el límite,
fui abandonada allí por alguna razón.
Por eso a esta loca ciudadana
le gusta divagar por plazas agonizantes[331].

Todo lo cambia el tiempo. También cambian las ciudades. Puntos luminosos en un mundo cada vez más pequeño. Puntos conec-

tados por tierra y aire, en los que penetran las grandes vías de comunicación y se desparraman por las arterias de alquitrán de avenidas y bulevares; en los que crecen, se propagan e imponen su ley bancos y comercios, adoradores de la gran diosa Economía; en los que los humanos nacen y realizan, como hormigas hacendosas, sus ritos de supervivencia, y los poetas cantan por veces sus oros y oropeles.

* * *

De muchos otros temas nos han hablado los poetas, pues hombres son y como hombres hacen suya la sentencia de Terencio: «considero que nada humano me es ajeno *(nihil humanum a me alienum puto)»*. Imposible abarcarlos todos, y aún menos sus innumerables matices. Me era obligado seleccionar algunos de ellos e ilustrarlos con sencillos ejemplos sacados de ese cosmos creativo que nos han dejado tres milenios de poesía escrita. Todos podemos subrayar en nuestras lecturas aquellos temas y aquellos momentos que más despierten nuestra curiosidad y conciten nuestros afectos. En nuestros recorridos por los campos de la poesía son muchos los encuentros que nos invitan a detenernos. Velado por la nostalgia, releo las *Rimas y leyendas* de Bécquer. Siempre tendremos motivos y temas para el ejercicio de la poesía. Escuchemos al poeta:

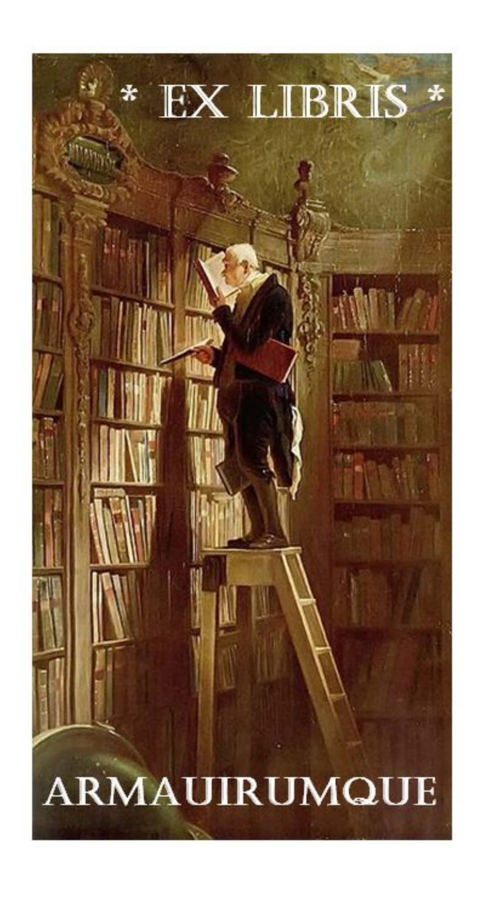
Mientras las sombras de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a dó camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;

mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa
¡habrá poesía!



Capítulo V

# La poesía y la música

## 1. Viaje a Delfos en las faldas del monte Parnaso

> [...] de la fuente
> del Parnaso hasta Tmolos, arroyos de oro
> sonaban en canción perpetua.
>
> Hölderlin[332]

> [...] sonando siempre contra el sol perpetuo
> yo escuchaba la música del mundo...
>
> Sánchez Robayna

En varias ocasiones, he dirigido mis pasos, peregrino del canto, al monte Parnaso. Desde el mar, la pendiente asciende en curvas de herradura hacia el recinto mágico de Delfos. Una calle breve atraviesa la ciudad de Apolo. De la calle parten empinadas callejas hacia el monte. Cuando sales de esta mínima población, un mundo de mudas y palpitantes ensoñaciones se abre ante tu vista. Un mundo mágico donde las aves de Zeus situaron el *ómphalos,* centro u ombligo del universo al que confluyen, en planetaria polifonía, las voces de los vivientes, de los muertos y de los dioses: el mundo de Apolo y de las musas. Con un poco de fe puedes retroceder a los cultos del dios. Antes de ello, si el fervor te encamina a su templo, sigue este consejo de los antiguos sacerdotes: pasa a purificarte a la cercana fuente de la ninfa Castalia. No es raro que en sus aguas

veas reflejadas a las nueve musas. Suelen ir allí, pues les agrada el agua que sale risueña de entre las rocas, al pie del enorme cortado de piedra rosa que se alza imponente en su base. Del vientre del monte Parnaso ha salido Castalia hecha agua cantarina. Inevitable me parece la comparación: del vientre materno hemos salido ya iniciados en el canto, pues hasta ese vientre han llegado los sonidos que el *homúnculo*, que un día fuimos, empezó a discriminar en sonidos armónicos y disonantes[333].

Todo en Delfos invita al recogimiento. Al recogimiento y al sobrecogimiento. Un profundo desfiladero, en la base de los montes elevados, conduce al mar. Cuando al atardecer, o entrada ya la noche, se dejan oír las voces del viento por la hondonada de los montes, te sientes transportado de temores y auspicios al tiempo de los oráculos. En las laderas están los templos...

Se cuenta que las musas, que de tres pasaron a ser nueve, eran hijas del padre Zeus y de Mnemosine (la Memoria). Todas tenían que ver con la poesía y la música (en griego, el término *musiké* designa las tres artes: música, poesía y danza). A cuatro de ellas en particular se encomendaban los antiguos: a Calíope, la de *la voz hermosa*, que dejaba boquiabiertas a sus hermanas cuando a recitar poemas épicos se entregaba; a Erato, es decir, la *amorosa*, que sobresalía en la poesía lírica y amatoria, más traviesa que las otras, pues gozaba de la amistad de Venus, la diosa del amor, y de su hijo Eros (de donde viene su nombre), ese diablillo que va disparando sus flechas por la vida a todas las parejas desde que los dioses son dioses; a Euterpe, ninfa de la música, otra de mis preferidas —cómo no iba a serlo *la muy placentera*, que eso significa su nombre, pues, para agradar a sus hermanas, tomaba en sus manos la lira y, sobre los poemas que estas componían, ella improvisaba *melodías* dulces («melodía» viene de *mélos* —canto acompañado— *y aeido* —cantar—); a Terpsícore, la musa que *entusiasma con la danza* y la poesía coral, la que cantaban los coreutas en el teatro antiguo y prosiguen hoy entonándola los coros en cantatas, oratorios y óperas.

A las musas, o a una de ellas en particular, con frecuencia no mencionada por su nombre por ser bien conocida del poeta o del músico —o porque en ella concentraban a todas las demás—, se encomendaban los poetas de la Antigüedad, y aun de tiempos más cercanos a nosotros, rogándoles que los ayudasen en la bella pero trabajosa tarea a la que daban comienzo, fuese un canto épico o al-

guna composición más ligera y libre que tenía que ver con frecuencia con el amor. Algunos botones de muestra de estas súplicas y encomiendas:

> Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
> tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
> conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes.

HOMERO, *Odisea*[334]

> Quién me diera una musa de fuego que os transporte
> al cielo más brillante de la imaginación.

W. SHAKESPEARE, prólogo de *Enrique V*

> Canta, oh Musa, la Copa que contiene
> del único Cordero, inmaculada,
> la sangre que del Gólgota nos viene.

JUAN A. LÓPEZ DELGADO, *El santo Grial*

Con el andar del tiempo, estas musas divinas han sido suplantadas por otras de carne y hueso que alimentaron los fuegos amorosos o las súplicas piadosas de músicos y poetas. Como recompensa, el poeta les concedió en sus versos la inmortalidad. Gracias a los poetas que las cantaron podemos hoy recordar a Beatriz, Laura, Helena, Isabel, Cintia, Corinna...

Para un mejor entendimiento de cuanto en este capítulo ha de seguir, expondré en tres apartados el maridaje entre poesía y música. Traeré, en el siguiente epígrafe, algunas consideraciones y alabanzas de los poetas a la música; en el tercero, trataré brevemente de cuanto las dos artes tienen en común; en el último, aportaré algunos de los ejemplos más notorios del encuentro feliz de la poesía con la música en la historia de nuestra cultura occidental. Inicio, pues, este recorrido y que... las musas nos asistan.

## 2. Cuando los poetas hablan de la música

Volveremos a encontrarnos en un adagio de Vivaldi.

Anna Ajmátova[335]

Sin la música la vida no sería más que un error.

Nietzsche, *El ocaso de los dioses,* 33

Se habla con frecuencia de la poesía de la música y de la música de la poesía. No es extraño que Wordsworth escriba un «preludio», Mallarmé una «sinfonía», Eliot unos «cuartetos», Tolstói una «sonata», Charpentier un «concierto barroco», García Lorca varias «suites», san Juan de la Cruz y Novalis «cánticos»... Es lo cierto que, desde tiempos inmemoriales, los poetas han sido los más fervientes adoradores de la música; como es cierto que música y poesía han vivido siempre en feliz *armonía.* El más antiguo y venerado de los poetas de nuestra cultura occidental, el viejo y ciego Homero, ya componía y cantaba a un tiempo. A Homero se le atribuyen, además de esas dos obras inmensas que son la *Ilíada* y la *Odisea,* cantos, himnos y plegarias a distintas divinidades que los sacerdotes y el coro entonaban en los templos. Los primeros filósofos, anteriores a Sócrates, imitando a Homero, divagaron sobre el cosmos y sus causas primeras en verso. Estoy seguro de que lo hacían cantando. Qué tiempos aquellos en los que toda Grecia era una canción viva, una exaltación del hombre situado entre los dioses y la *physis* (la naturaleza espléndida) con todos sus seres abocados al mar y empinados hacia las cumbres. «Tiempos de vida divina con el hombre en el centro de la naturaleza. La primavera, cuando florecía en torno a Atenas, era como una flor modesta en el seno de una doncella; el sol se levantaba rojo de pudor sobre los esplendores de la tierra»[336]. No había poesía sin canto. Es comprensible que a la poesía del *yo* se la llame poesía *lírica,* por ser acompañada por la *lira.*

De cuantos poetas han cantado a la música, yo me quedo con las *liras* (otra vez la lira sale a nuestro encuentro, esta vez como modelo de estrofa) que fray Luis de León dedicó a su amigo del alma, Francisco Salinas. Salinas era ciego de nacimiento, según afirman algunos de los comentaristas. Ciego. Como Homero, el cantor de Grecia. Coincidencias. Desde Homero y desde Salinas hemos cono-

cido a más de un músico ciego. Joaquín Rodrigo, para no ir más lejos. O Tete Montolíu. Pues, bien, en el año de gracia de 1567, Salinas obtuvo la cátedra de Música de la Universidad de Salamanca. No sabemos si fray Luis asistió a sus clases. Lo que sí sabemos es que el fraile agustino se trasladaba con frecuencia a la catedral para escuchar con arrobo los conciertos de órgano de Salinas, muy celebrados en la ciudad del Tormes y en toda Castilla. (Los curiosos que se acerquen a Salamanca pueden aún ver, en la catedral vieja, el órgano añoso evocado por fray Luis.) La «Oda a Salinas» empieza con esta lira magnífica:

> El aire se serena
> y viste de hermosura y luz no usada,
> Salinas, cuando suena,
> la música extremada
> por vuestra sabia mano gobernada.

El P. Ángel Custodio Vega[337] nos dice, en su edición de la poesía completa de fray Luis, que esta oda «puede rivalizar con las seis mejores poesías líricas del mundo». El P. Ángel Custodio, que debe haber leído mucha poesía para hacer esta afirmación, comenta el verso «el aire se serena» del modo que sigue: «esta sensación de serenarse el aire al sonar las primeras notas de la música de Salinas y vestirse ese mismo aire de hermosura y luz no usada es como un preludio de un traspaso del alma, calmada ya en sus pasiones y torbellinos, a las regiones del mundo superior y etéreo, donde se mejora y empieza el oro y bienes de este bajo y oscuro suelo». Es decir, la música nos purifica al tocar con sus alas nuestra alma. Y nuestro cuerpo, añadiríamos. En la cuarta estrofa, nos explica aún más este vuelo de alturas.

> Traspasa el aire todo
> hasta llegar a la más alta esfera,
> y oye allí otro modo
> de no perecedera
> música, que es de todas la primera.

En mis estancias en París —perdonadme esta confidencia—, suelo asistir al concierto de órgano de Notre Dame los domingos por la tarde. Y allí recuerdo estos versos de nuestro poeta castellano dedicados a su amigo Salinas. Cuando suenan los agudos rasgando

el aire, y los graves atruenan el espacio de la catedral, y todos los timbres del órgano se mezclan y alternan, miro hacia las bóvedas góticas y me parece ver cómo el sonido se adensa y toma alas para volar por los espacios altos de las naves y del crucero al tiempo que nos inunda, suave y torrencial, a los que abajo escuchamos atónitos y absortos. Esta impresión, que siempre me acompaña, me viene del primer concierto que escuché de estudiante en la catedral de París. En el espacio elevado del presbiterio, a unos palmos solo sobre el suelo de las naves, hice lo que vi hacer a unos *hippies:* escuchar el concierto tumbado sobre las losas frías del mármol, con los ojos vueltos a las alturas del templo. Puedo aseguraros que fue un concierto maravilloso del que guardo un recuerdo imborrable.

Fray Luis no puede por menos de invitar a sus amigos a escuchar esta música de órgano que califica de *gloria del apolíneo sacro coro.* Y ya tenemos aquí al poeta renacentista invocando al coro apolíneo, es decir, al coro orquestado por el mismísimo Apolo, dios de la poesía y de la música y, según algunos, padre de las musas, a las que acabamos de dejar en la fuente de Castalia de Delfos. Padre de las musas, según algunos, aunque a mí, en particular, me complace más hacerlas, como ya he dicho, hijas de Zeus y de la Memoria. Prefiero que Apolo sea novio o amante de las musas y que con una de ellas engendrase al cantor más célebre de toda la historia de Occidente: el músico y poeta Orfeo.

De muy joven frecuenté y memoricé en parte la poesía de fray Luis y, cada vez que vuelvo a ella, lo imagino o, más bien, lo veo acompañado por Petrarca, por los grandes poetas de la Antigüedad —Píndaro, Virgilio, Horacio— y por los anónimos poetas bíblicos que compusieron *El cantar de los cantares,* los *Salmos* o *El libro de Job;* pues no en vano los tradujo a todos ellos del hebreo, del griego, del latín y del italiano. Nada extraño que fray Luis me haya salido al encuentro por las páginas de este modesto ensayo. Como él deseo seguir escuchando, mientras duren mis días, ese *bien divino* de la música, y desde aquí os invito a compartir la dicha inmensa que me procura el canto. Don divino, *theóm dóros,* regalo de los dioses.

¡Oh!, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos
quedando a lo demás amortecidos.

Aunque no es mi intención llenar este espacio con citas y más citas de los poetas que han cantado a la música, a algunos he de mencionar por ser mucha la emoción que me han transmitido, de la que quiero haceros partícipes. Uno de esos poemas de mi selección lo escribió Friedrich von Schlegel. Se titula «Luz crepuscular». El poeta, inmerso en la luz mágica del atardecer, alarga sus sentidos a la naturaleza y nos dice textualmente, sereno y eufórico a un tiempo:

> Todo brilla para que hable el poeta,
> pues él ha encontrado su significación.
> El Universo es un extraordinario coro
> cantando una canción al unísono[338].

El segundo poema —y con él cierro este epígrafe— está escrito por Franz Schober, íntimo amigo de Franz Schubert. El compositor escogió dos estrofas de este poema, conocido como *Himno a la música (An die Musik),* para escribir, en 1817, uno de sus *lieder* más emotivos. Conociendo la dolorosa vida de Schubert, apreciaremos mejor la virtud consoladora que ve en la música. Sobre un acompañamiento de graves al piano, la voz suena con gratitud y dramática grandeza. Para el poeta y el compositor, este himno fue un acto de reconocimiento emocionado a la música:

> [...] ¡Noble arte, en cuántas horas tristes,
> cuando la vida me cercaba salvajemente,
> has seducido mi corazón con tu cálido amor,
> me has arrebatado a un mundo mucho mejor!
>
> A veces un suspiro al salir de tu arpa,
> oh dulce y sagrado acorde,
> me ha transportado al cielo de los felices tiempos.
> ¡Noble arte, te doy las gracias por ello![339].

El propio Schober ya había escrito: «Cuando suena la tormenta de la infelicidad tomo mi arpa»[340]. Rilke, que había vivido un tiempo en la admiración de la obra del gran escultor Auguste Rodin, llama a la música «aliento de las estatuas», «silencio de las imágenes», «paisaje que se oye», o «espacio del corazón que nos excede»[341]. Bonitos piropos. Magníficas son las páginas que Thomas Mann dedica a *Tristán e Isolda* en su extraordinaria *Montaña mágica;* o las de Baudelaire a las oberturas de *Tanhauser* y *Lohengrin* y a la música pianística de Franz Liszt; o las de Kierkegaard al *Don Giovanni,* de Mo-

zart; o las de Stefan Zweig al *Mesías* de Händel; o las de Le Clézio al *Bolero,* de Ravel... Otras más irás encontrando, lector, en el camino de la poesía.

### 3. La música y la poesía. Relaciones

> Goza de la música,
> alarga con ella el día.
>
> *Libro de la poesía,*
> dinastía Zhou[342]

> Un verso sin música
> es como un molino sin agua.
>
> Folquet,
> trovador medieval

Si es bella la música cuando viste sus melodías con los colores de la orquesta; si es bella esa música sin palabras, ¿qué decir cuando a ella se une el más bello y excelso de todos los instrumentos, la voz humana adornada con el decir poético? Estamos en los dominios del *canto,* término usado habitualmente por los poetas cuando los textos les parecen melódicos, al igual que los músicos utilizan el término italiano *cantabile* para aquellos momentos de la música sin palabras que sueña con ser cantada.

Para mi amigo J. Tomás Murcia Ruiz (que me empujó tiempo atrás al teatro lírico), la unión de la música y la poesía, dentro de un adecuado marco plástico en el espacio del escenario, es el espectáculo más grandioso de cuantos puede gozar el ser humano en este mundo. Debo decir que, en un principio, opuse mis resistencias a tal afirmación. Me pareció que cada una de las artes, por separado, puede procurarnos estados de indudable bienestar espiritual, y que fundirlas en una resultante única podría ir en menoscabo de lo que cada una en particular podía sugerirnos. Seguí pensando durante un tiempo que, en teoría al menos, mi opinión era razonable. Y todavía sigo pensando de este modo con determinados poemas o melodías. Los dejo que me acompañen, sin más compañía que su forma en vuelo. Se diría que, en ocasiones, ellos mismos se escapan de su molde propio y sugieren otros modos de expresión. Es como si el poema diese un salto, brincara desde la página del libro y se pusiese a revolotear por el ambiente hecho canto o, incluso, danza.

### 3.1. *Parecidos y diferencias entre poesía y música*

Poesía y música tienen en común: el *tono* (de cuyas variaciones surge la melodía); *el timbre* (correspondiente al sonido de cada instrumento, desde el timbre hondo y grave del contrabajo, al más agudo del violín); el *volumen* o *intensidad* (que va del *piano* al *fortissimo);* el *ritmo* (o retorno de cualquiera de los elementos de una composición musical, en especial las melodías); el *tempo* (desde el *tempo largo* al *presto,* pasando por el *lento, adagio, andante, allegro);* la *tensión* (mayor o menor insistencia en determinados momentos de la composición musical); la *consonancia* o armonía. Pues bien, es cierto que en la poesía también nos encontramos con todas estos componentes. Por lo demás, es igualmente cierto que a las dos artes las percibimos por el mismo sentido: el oído. En la lectura, que captamos por la vista, estamos percibiendo en nuestra imaginación los sonidos (aunque, en el caso de la partitura musical, solo los entendidos pueden descrifrar sus notas). Por otra parte, alguien ha dicho que la música hay que *verla.* Sí, verla. Con un poco de imaginación es posible verla brotar de los instrumentos, verla recorrer y transformar anímicamente a los intérpretes y directores, verla volar en el aire de la sala o de nuestra alma (de ese propagarse por el viento le viene la metáfora de las *alas).*

En música, la melodía se construye con los siete tonos y los cinco semitonos de la escala cromática: en el piano, las teclas blancas marcan los tonos y las negras los semitonos. El piano consta de siete octavas, lo que acrecienta enormemente las combinaciones melódicas y armónicas. Los otros instrumentos no gozan de esta riqueza de escalas. De ahí que se requieran varios instrumentos de la misma familia para cubrir la extensión del piano. En cuerda, estos instrumentos son el contrabajo, el cello, la viola y el violín. Pues bien, lo maravilloso de la música está en que, jugando con las combinaciones de tonos y escalas, se han inventado innumerables melodías, distintas unas de otras; melodías que pueden venir acompañadas por notas tendentes al acorde o con otras melodías simultáneas (el contrapunto). Las posibilidades combinatorias de la música son infinitas. Bueno, matemáticamente casi infinitas.

Por su lado, la poesía, como el habla, está limitada a unos esquemas melódicos (o entonativos) muy marcados y escasos que van del do al sol en castellano, con la salvedad de que la voz femenina se si-

túa en una escala por encima de la voz masculina. Por esta razón, contrariamente a lo que acontece en música, con estos tonos solo se producen unos cuantos esquemas melódicos diferenciados por los tratados de prosodia. Así, cuando afirmamos o negamos algo, se tiende a bajar al do, por ejemplo, en la frase: «Te he dicho que vengas»; cuando exclamamos, nos mantenemos en notas altas «—¡Cuánta música en el cosmos!»; en algunas interrogaciones, las llamadas interrogaciones directas, se sube de la nota baja a la alta: «¿Vendrás?». Si se trata de una interrogación indirecta, en la que no ponemos los signos de interrogación, la melodía tiende a bajar: «Te he preguntado si vendrás». Evidentemente, fuera de estos esquemas prosódicos tradicionales, la voz humana es capaz de múltiples matices (de tempo, volumen, tensión, timbre) con los que expresar las emociones del alma. Por otro lado, al estar tan acostumbrados a estos esquemas melódicos de tan poca altura, la rutina hace que dejemos de advertirlos. Solo cuando escuchamos a un extranjero hablando nuestra lengua con los esquemas melódicos de la suya advertimos su *canto,* o cuando lo oímos hablar en su propio idioma; o cuando oímos nuestro propio idioma con una entonación argentina o mexicana. Decimos entonces que nos parece que cantan.

Resumiendo: la música es inmensamente rica en combinaciones melódicas y tímbricas, es decir, en todo lo que atañe a su constitución sonora, pero es pobre en su vertiente semántica denotativa —es decir, resulta difícil asegurar que, por sí sola, *diga* esto o aquello—; por su lado, la poesía es pobre desde el punto de vista melódico, pero inmensamente rica en lo semántico[343]. Dicho de otro modo, la música, en principio, *no es figurativa,* es decir, no nos cuenta una historia ni describe un paisaje ni nos transmite un mensaje concreto y único... como pueden hacerlo la literatura o la pintura. La música *no denota.* Esta es la expresión: *no denota.* Por eso se dice que la música es abstracta. En cambio, la música *connota,* es decir, nos transmite emociones; favorece determinados estados de ánimo que pueden ir desde la quietud a la excitación pasando por la alegría, la melancolía, la relajación; nos puede hacer evocar momentos del pasado, o imágenes con ellos asociadas, o sabores, o colores... Recordemos lo que ya dije en el cap. II.6. sobre las *transfiguraciones del lenguaje* mediante el recurso a la *sinestesia.* Ese es el gran secreto de la música: la sinestesia: el poder asociar una melodía —es decir, una serie de sonidos perceptibles por el oído— con sensaciones perceptibles con otros sentidos; o el resaltar con la melodía, a su modo, lo que el texto dice explícitamente. La música *connota.* Todos tendre-

mos ejemplos que comprueben este poder asociativo de la música. De ahí el uso de la música, con fines curativos, conocido como la *musicoterapia.*

### 3.2. *La música imitativa*

Pese a lo dicho, la música, gracias a los timbres de los instrumentos, puede imitar algunos sonidos exteriores a ella de modo moderado y ocasional. Este moderado y ocasional poder imitativo explica que algunos compositores hayan escrito partituras que juzgaron aptas para imitar las «voces» de la naturaleza en virtud de sus posibilidades *onomatopéyicas.* (Se entiende por *onomatopeya* la agrupación de sonidos que, por sí solos, son capaces de hacernos evocar una imagen exterior.) «En los párrafos que siguen (y en las notas al texto) ofreceré una serie de títulos de obras musicales que será fácil encontrar en la red para comprobar lo aquí expuesto. Recomiendo la escucha de algunos de los títulos que propongo».

Partiendo de su deseo de imitar a la naturaleza, y echando mano de las posibilidades que le ofrecen los instrumentos, Vivaldi, en sus famosas *Cuatro estaciones,* pretende (y así lo anota en la partitura) que escuchemos en algún momento el canto de los pájaros que saludan a la primavera, o el trueno que anuncia la tormenta, o los zuecos sobre la nieve, o las danzas de la vendimia, o la pesadez del verano... La tormenta es un tema efectista de fácil traslación a la música. Para eso están los contrabajos, los tambores, los timbales y los platillos. Para sus *Cuatro estaciones,* Vivaldi «se inspiró» en cuatro sonetos, uno por estación, en los que el poeta daba cuenta de los motivos festivos o realistas que caracterizan a cada una. En tiempos de Vivaldi, el público escuchaba la lectura de cada uno de los sonetos antes de su interpretación musical. Estas lecturas creaban un clima propicio para el reconocimiento de los sonidos musicales. Esta práctica, que en la actualidad está en desuso, podríamos utilizarla cuando oigamos en casa a Vivaldi. Basta con buscar en la red los sonetos y la música del compositor barroco. Traigo aquí los dos primeros cuartetos del soneto dedicado a la primavera en los que subrayo los sonidos que Vivaldi quiso trasladar a su música.

> Llegó la primavera y de contento
> las aves la saludan con su *canto,*
> y las fuentes al *son del blando viento*

con dulce *murmurar* fluyen en tanto.
El aire cubren con su negro manto
*truenos,* rayos, heraldos de su adviento,
y acallándolos luego, aves sin cuento
tornan de nuevo a su *canoro encanto*[344].

Parecidas observaciones podríamos resaltar en las *Las estaciones* (1799) de Joseph Haydn, en las que volvemos a encontrar los motivos de los trinos de las aves o la tormenta del «Verano» —no hay verano sin tormenta—. Estimulado sin duda por la música de Vivaldi y por los oratorios de Händel, al que intenta parangonarse, Haydn compuso un oratorio de vastas proporciones *(para orquesta, coros y cantantes solistas),* inspirado en un largo texto, *Las estaciones,* del poeta escocés James Thomson. En esta ocasión, la letra del poeta, solo en parte, acompaña a la música. *Escuchemos* solo estos versos del extenso poema de Thomson (destaco en cursiva igualmente los términos que indican sonidos):

*Suspiraba la flauta mil cadencias,*
y a toda *agitación la melodía*
de *voces* déjala cual suspensa:
de allá los bosques remedaba *el eco*
sus *melodiosas* gracias con viveza
y el *murmurio del viento y el del agua*
de acuerdo *unisonaban* sus endechas[345].

Otras composiciones menos conocidas tratan igualmente el tema de las estaciones, con sus trinos y tormentas: la sinfonía *Las estaciones (1850)* de Louis Spohr; las *suites* para piano de Tchaikovski que titula igualmente *Las estaciones* (1875), o su primera sinfonía, que lleva el nombre de *Sueño de invierno,* del invierno en la vasta y desolada tierra rusa que se le entra gélido en el alma y nos hace evocar el *Winterreise* de Schubert; el ballet *Las estaciones* (1899) de Alexandre Glazunov... Purcell, en su ópera *Dido y Eneas,* evoca con los bajos y timbales la tormenta que obliga a los protagonistas a refugiarse en la cueva donde consuman su amor.

El trino de los pájaros es, además de sugestivo y poético, fácilmente transportable a las composiciones musicales. Siguiendo los pasos de Vivaldi, y los suyos propios, Haydn lo «utilizará» en *La creación,* en el número dedicado a la creación de las aves en el que los trinos de la flauta se mezclan con los de la soprano.

Beethoven, en su *Sexta sinfonía, Pastoral,* pone títulos sugestivos a sus movimientos junto a la indicación del tempo de cada uno de ellos: «Impresiones agradables al llegar al campo», «Escena junto al arroyo», «Reunión alegre de campesinos, Tormenta, Canto de los pastores tras la tormenta». Berlioz, en su *Sinfonía fantástica,* imitando a Beethoven, ofrece los títulos siguientes: «Sueños y paisajes», «Un baile», «Escena campestre», «Marcha hacia el suplicio», «Sueño de una noche de aquelarre»[346]. Los movimientos poéticos (del impresionismo a las vanguardias) han tenido su correlato en la música imitativa.

El término *impresionista* no debe hacernos pensar en algo ajeno a la realidad. El impresionismo pretende transcribir la realidad, que el pintor tiene ante la vista, intentando al mismo tiempo dotarla de la emotividad que tal visión provoca en su interior. Por ello pintan con tanta frecuencia al aire libre, en plena naturaleza y no en el estudio: para sentir el contacto físico y emocional que les transmiten los seres de la naturaleza. ¿Cabe mayor grado de realismo? El impresionismo supone un gran paso adelante en la Modernidad: el de hacer más poética la realidad de lo que la hicieron las prácticas del clasicismo y del romanticismo al teñirla con la emoción que el pintor experimenta ante su vista. Grande es ciertamente nuestra admiración por los clásicos —Haydn o Mozart— o los románticos —Beethoven, Schubert y los otros—, pero hemos de reconocer que Debussy, Ravel y la música que ha seguido después de ellos está más cerca de nuestra sensibilidad de hombres de los siglos XX y XXI.

Con esta nueva sensibilidad, la música del siglo XX se acercó a los motivos tradicionales. Recordemos los ruiseñores en Stravinski, en Rimski-Kórsakov o en *Rossignol mon mignon*, de Albert Roussel; el pueblo de las bestias en *La zorra astuta* de Janácek; las *historias naturales* y *El niño y los sortilegios* de Ravel, quien da la palabra incluso «a las plantas y a las cosas inanimadas: a los relojes discordantes, al fuego que silba y chisporrotea. El árbol mismo gime, brama y escucha su *portando* vegetal en el jardín del claro de luna...»[347]. Messiaen viaja a la Amazonía para estudiar el canto de los pájaros de la selva que luego «reproducirá» musicalmente, a su modo, especialmente en el cuadro de su ópera, inmersa y conmovedora, *San Francisco de Asís,* titulado precisamente «El canto de los pájaros»...

Sibelius hablaba de los *acordes del bosque o del agua.* Curioso que B. Bartók titule *In Freien* (al aire libre) una colección de obras en las

que nos hace escuchar ruidos de la noche, tambores y gaitas. Schönberg, les dará a sus *Cinco piezas para orquesta* el título más poético de *Mañana estival junto al lago* y, posteriormente, el de *Melodía de colores tímbricos.* Me da por pensar que la quietud de las aguas del lago, y de la naturaleza que lo rodea, le incitó a optar por una composición de escaso recorrido tonal; por el contrario, la diversidad de colores y matices reflejados en el agua quiso expresarlos por medio de variaciones instrumentales (es frecuente el uso de la sinestesia de los colores aplicada a los timbres de los diferentes instrumentos)[348]. Guiados por esas indicaciones, podemos representarnos dichas escenas en nuestra imaginación, aunque lo importante no son las imágenes que provoca la música, sino, más bien, el sentimiento que esas imágenes nos hacen experimentar y desde el cual escuchamos las composiciones.

Antes de ellos, Schubert recupera la música de su *lied La trucha,* de 1817 —con texto de Chr. Friedrich Schubart— para componer con su melodía el andantino de su *Quinteto para piano y cuerdas en la mayor, op. 114.* En el *lied* asistimos a un juego de contrastes entre el piano, que sugiere el movimiento de las aguas, y el canto, que nos transmite el juego saltarín de la astuta trucha escapando del anzuelo del pescador. Claro está que este enturbiará el agua, con lo que la trucha, que ya no ve el anzuelo, picará en él. Es una de las obras más jocosas que nos es dado escuchar[349].

Otros ejemplos de música imitativa podríamos traer a estas páginas. Repito, no obstante, que, dentro del inmenso territorio de la música, estos ejemplos constituyen algo excepcional. También es excepcional que la poesía consiga efectos imitativos parecidos por medio de los sonidos de las vocales y las consonantes. De ahí que, cuando estos se adivinan en el poema, suelen llamar la atención, como aquel hexámetro latino de predominio dactílico que imita el galopar del caballo con su distribución de sílabas largas y breves: «quádrupedánte putrém quatit úngula cámpum (el cuadrúpedo golpea el campo con sus cascos)». Con el acento gráfico, inexistente en latín, he marcado las sílabas largas. Este ejemplo me trae a la memoria *El rey de los elfos,* de Schubert, donde el piano describe el trote aterrado del caballo. En poesía, estos efectos, generalmente conseguidos por la repetición de consonantes en el verso, se conocen con el nombre de *aliteraciones.* Así, en estos dos versos: «el suave pasar del agua / que solo el rudo risco rompe y quiebra», la dulzura del agua, expresada por las /s/ del primer verso, contrasta con la rudeza de esta misma agua al romperse con las rocas, expresada por las vi-

braciones fuertes de la /r/. Los poetas pueden echar mano de estas repeticiones consonánticas, pero es opinión mayoritaria que, sin el significado que las acompaña, los sonidos por sí solos, apenas llamarían la atención del lector.

### 3.3. *La idea poética como fuente de inspiración musical*

Acabamos de ver como la música intenta imitar los sonidos de la naturaleza. Pero ya he avanzado que no reside ahí su virtud mayor. Beethoven, del que hemos citado sus *acotaciones* a la sinfonía *Pastoral,* aclarará que, más que imitar musicalmente a la naturaleza, pretende expresar las emociones que esta nos suscita.

En ocasiones, los compositores se inspiran en ideas poéticas o, directamente, en poemas. Es el caso del *Preludio a la siesta de un fauno,* de Debussy, sugerido por ese intento de drama poético escrito por Mallarmé. Debussy destaca el sonido de la flauta (instrumento de Pan y de los faunos) acompañado por el arpa (en sustitución de la lira antigua). Aunque el texto de Mallarmé inspirase a Debussy, no es probable que su música nos lleve a la historia y a las ideas expresadas en el poema; sí es probable que nos ubique sentimentalmente en una emoción parecida a la experimentada por el músico y que, conocido el título de la obra, aceptemos la figuración que sugiere. Mallarmé dijo que había que «arrebatarle a la música sus bienes», quizá haciéndose eco del *Arte poética* de Verlaine: «La música ante todo. / Por eso prefiero el verso impar, / más soluble y vago en el aire, / sin nada en él que pese o se pose».

Debussy, a los tiempos de los *esbozos sinfónicos,* conocidos como *El mar,* los llamó de modo evocador: *Del alba al medio día, Juegos de olas, Allegro, Diálogo del viento con el mar.* El compositor francés se inspiró, según propia confesión, en la contemplación del mar en el canal de la Mancha, en Normandía. Seguimos aquí con la transposición musical de las técnicas impresionistas. El pintor impresionista trabaja con puntos de color, puntos luminosos unidos unos con otros, minúsculos, tendentes al minimalismo a veces. Ningún instrumento como el piano o la flauta para sugerir los puntos luminosos del pintor. Nuestro oído, ante estas composiciones frágiles, breves, experimenta —así me lo parece— parecidas *impresiones* a las que experimenta la vista ante un cuadro de Monet o de Seurat. El piano impresionista: esa es la aportación mayor del músico francés. Digo impresionista aunque no toda su obra cabe en esta etiqueta. En

realidad, Debussy (1862-1918) vive en un espacio y un tiempo —finales del siglo XIX y principios del XX— donde la estética impresionista habita con la simbolista, por un lado, y, por otro, con el naturalismo o verismo, que tienta a algunos compositores de ópera como Puccini[350]. Aunque sirviéndose del natural, sus «pinturas» musicales, de extremada sensibilidad, no son en modo alguno cuadros meramente imitativos de la naturaleza. No pueden serlo.

Debussy, que no quiso llamar *sinfonía* a su *Mar,* lo llamó, modestamente, *esbozos sinfónicos.* Hasta en el término *esbozo* sugiere su parentesco con la imagen pictórica. En otras ocasiones, Debussy acude abiertamente a la literatura en busca de inspiración, como en el preludio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Sonidos y perfumes giran en el aire de la tarde), de Baudelaire. Juzguemos otros títulos de los preludios: *Nieblas, Hojas secas, La puerta del vino, Las hadas son exquisitas bailarinas, Helechos, La terraza de las citas al claro de luna, Ondina, Juegos de artificio, La catedral bajo el agua, Pasos en la nieve, Velas, El viento en la llanura, Las colinas de Anacapri...*

¿Quiere decirnos Debussy, al poner estos títulos a sus preludios, que, al escucharlos, hemos de reconocer esas velas, o esa catedral sepultada en las aguas, o los perfumes dando vueltas con los sonidos en el aire del atardecer...? Vayamos por partes. Ante todo, el compositor, como los pintores de su tiempo, pretendió reproducir su percepción emocionada de la realidad. Es decir, su *impresión.* Esa impresión sí podemos escucharla de centrar nuestras expectativas en el título que les da. Es preciso leer el título. Ocurre como en la pintura contemporánea a partir de finales del siglo XIX. En los museos y exposiciones, a nuestra curiosidad no le basta muchas veces la contemplación del cuadro. Nos acercamos a la pared para ver en la ficha cómo lo ha titulado el pintor, de qué año es la composición, qué materiales ha empleado, cuáles son sus dimensiones... Tras esta lectura, al volver la vista al cuadro, nuestra mirada se deja llevar inconscientemente por los títulos. Igual nos ocurre con estas composiciones musicales que me atrevo a calificar de breves poemas. La otra opción, también recomendable, es ignorar el título y dejarnos llevar por la música. Es mi opción preferida. Es más, es una opción que recomiendo, como ya he dicho. Solo así, nuestro yo, libre de consejos limitadores, podrá proyectarse por entero, consciente o inconsciente, en la pintura o en la música. De prescindir del título en nuestra audición, lo más probable es que no demos con las imágenes poéticas que inspiraron al compositor; pero nuestra audición será más personal y más libre.

Algunas de estas composiciones rayan en el silencio. No hemos de tenerle miedo al silencio. Al contrario, hemos de recrearnos en él, al menos como práctica terapéutica que nos haga entrar en nuestro yo íntimo y en lo íntimo de la naturaleza y del arte; que intente dar con la verdad de la música, de la pintura y de la poesía. Alguien acuñó esta frase redonda: «El silencio es el sol que madura los frutos del alma». No estoy aconsejando a nadie que ingrese en una cartuja o en un eremitorio. No, nada de eso. Solo digo que es muy conveniente buscar algún momento en nuestras vidas ajetreadas, lanzadas al exterior ruidoso de los negocios o a los diálogos sin tregua, buscar algún momento para quedarnos en soledad con nosotros mismos, insertos, si es posible, en un ambiente o paisaje natural. Es muy posible que, en tales casos, incluso el pensamiento se desvanezca ante el placer de la mirada. Está comprobado que al debilitar una percepción, el cerebro se centra con mayor intensidad en las otras. Hagamos la experiencia escuchando, en alguna ocasión —no como norma, claro está— una música determinada en la oscuridad.

Hago estas observaciones para advertir que el cuadro o la música impresionista, y bastante de la poesía intimista, contienen el silencio en su interior. Se diría que algunas composiciones brotan del silencio y dejan la última de sus notas a las puertas del silencio, al igual que le ocurre al agua cuando brota de la tierra, en rumor apenas perceptible, o vuelve a hundirse calladamente en ella. No me cabe duda de que andan buscando el silencio de su acabamiento; o que están escritas para que escuchemos el silencio que las habita. El silencio de lo profundo, de la penumbra, del inconsciente en el que surge el arte y lo sagrado. Si un día os encontráis por el norte de Francia, os recomiendo la visita a la iglesia abacial de San Pedro de Solesmes. En esta iglesia podemos escuchar todos los días del año el canto gregoriano *a capella* en la voz de los monjes. Nos llama poderosamente la atención cómo el canto va disminuyendo progresivamente de volumen para acabar, en cada una de sus frases, en el silencio. Un silencio que ya estaba anunciado y concebido en la totalidad del canto, pues el gregoriano —al menos el que podemos escuchar en Solesmes— es un canto de un unísono perfecto por debajo de la *media voz*.

Las nueve composiciones breves de F. Mompou, que toman de san Juan de la Cruz el título de *Música callada*, están sin duda escritas para transcribir musicalmente los ecos del poema en su interior. Jankélévitch, un enamorado de la música impresionista y simbolista, escribe:

> Los grandes maestros del *pianissimo,* Fauré, Debussy y Albéniz, se mueven en el límite del ruido y del silencio, en aquella zona fronteriza en la que quienes tienen el oído refinado perciben los sonidos infinitesimales de la micromúsica. Ninguna mano es bastante ligera o tan imponderable como para lograr obtener del teclado los infrasonidos y los ultrasonidos captados por la partitura *Jerez* de Albéniz. Los dedos de un arcángel serían todavía demasiado pesados para aquel toque inmaterial, para aquel arte de acariciar y cumplir aquel contacto más ligero que una tangencia. Al final de *El Corpus Christi en Sevilla,* la música se ha convertido en un silencio sobrenatural, en un misterioso silencio.

Gabriel Fauré, el poeta de la media luz y de la penumbra, nos invita, como Maeterlinck, a hablar bajo: *bajísimo*— esta es la palabra última del poema de Verlaine *C'est l'extase* y casi la última de *Pelléas y Mélisande.* «Penetremos nuestro amor de este silencio profundo», nos dice una «fiesta galante» *(En sordina)* en la noche de los murmullos y los crujidos[351].

* * *

Se cuenta que un compositor le dijo a Debussy que no había reconocido el mar en la composición que lleva ese nombre. Debussy le replicó: «tu mar no debe ser el mismo que el mío». Ni el mismo sentimiento del mar, me atrevo a afirmar.

Maurice Ravel (1875-1937) es universalmente conocido por su *Bolero* y por sus dos excepcionales conciertos para piano y orquesta (de ellos me conmueve especialmente el *adagio* del *Concierto en sol,* que recomiendo escucharlo con los ojos cerrados). Ravel es un lector apasionado de Baudelaire, Condillac, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé... y un entusiasta de la música de Chabrier, Erik Satie, Mozart, Saint-Saëns, además de la música española, la música oriental y el jazz. Entre sus títulos literarios contamos con *Mamá Oca (Ma mère l'Oye), Gaspar de la noche (Gaspard de la nuit),* sobre poemas en prosa de Aloyssius Bertrand, admirado por Baudelaire, quien reconoce en él a su maestro en el poema en prosa; *Una barca en el océano (Une barque sur l'océan); Pavana para una infanta difunta (Pavane pour une infante défuncte), Daphnis y Chloé* (que subtitula *Sinfonía coreográfica* con la que pretende evocar la novela de los dos pastores adolescentes que descubren el amor en el contexto bucólico de la Grecia del s. III a. C.). Lógico que, en esta obra, como en otras

suyas o de Debussy, la flauta, instrumento de Pan y de los pastores de la Arcadia, sea un instrumento recurrente.

Arnold Schönberg, por su parte, nos lleva a *oír y ver* su *Noche transfigurada.* Cuando escucho esta obra, llena de sugerencias y deslumbramientos, a la mente me viene inevitablemente *La noche* de Van Gogh, con los fulgores de las estrellas quebrados en las aguas del Ródano. Los músicos no fueron ajenos al poder evocador de la noche, como lo prueba el género *Nocturnos.* Cuentan que una niña ciega, amiga de Beethoven, percibió en él su malhumor y le espetó esta frase: «Tú te quejas de no oír la música, y a mí me gustaría ver un claro de luna». Y Beethoven, para que la niña «viera» el claro de luna, compuso su conocida sonata[352]. Esta historia es tan grata y digna del genio de Beethoven que merecería ser verdadera[353].

En *El vals,* Ravel —que, como es lógico, incluye abiertos guiños a los valses vieneses— quiere hacernos ver influencias poéticas. Escribe en 1920: «Unas nubes turbulentas dejan entrever a ratos parejas que bailan el vals. Las nubes se disipan poco a poco y se distingue una inmensa sala repleta de una masa de gente que gira. La escena se aclara progresivamente. La luz de las arañas estalla en el techo. Estamos en una corte imperial en 1855». Pese a las alusiones a esa corte imperial, *El vals* de Ravel me recuerda el baile de *El molino de la Galette* (1877), del pintor Jean Renoir, que Ravel conocía de primera mano.

También abudan títulos de inspiración literaria en la música española. Pensemos en Falla, Turina, Granados o, más recientemente, en músicos como Federico Mompou, que intenta transmitir musicalmente el impacto emocional que le produce el *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz, o los poemas de P. Valéry[354]; en Cristóbal Halffter con *Canción callada;* en Claudio Prieto (1934-2015) con *Luna llena* (2004), *Canto del poeta de los sonidos,* o *Peñas arriba* (1986, sobre la novela de José María de Pereda)... ¿Y qué decir de esas *Noches en los jardines de España,* de Falla, que nos acercan el espectáculo íntimo de las plantas en penumbra con el sonido del agua de los surtidores que canta y se quiebra en las notas del piano (no puedo por menos de evocar cuando cito esta composición las manos solistas de Alicia de Larrocha que parecen cantar las coplas sin palabras de la obra).

De otro orden de reflexiones es que un determinado poema o una determinada composición musical se hayan destinado a celebraciones o ritos específicos. Y no es porque la música en sí sea descrip-

tiva de tal o cual rito religioso o civil, sino porque, en razón de sus timbres, sus tempos y sus ritmos, se han asociado a tales acontecimientos en nuestra cultura. Por ejemplo: hay músicas que nos hacen pensar en paradas militares, otras en el circo, otras en una boda (*La marcha nupcial* de Mendelssohn, o la música de las bodas de *Lohengrin* de Wagner en nuestra cultura occidental), otras en la coronación de un rey, etc. Händel escribe abundante música para todo tipo de celebraciones.

Lo normal es que cada cual tenga sus preferencias musicales, y que algunas melodías nos retraigan a momentos dulces o menos dulces de nuestro pasado. Es difícil que alguna canción o melodía no haya formado parte, o la forme aún, de nuestras vidas.

## 4. Formas de colaboración entre poesía y música

> [...] las voces acordadas...
>
> J. Manrique

> *Longtemps, longtemps, longtemps après*
> *que les poètes ont disparu*
> *leurs chansons courent encore*
> *dans les rues de Paris*
> (Se fueron los poetas hace tiempo, mucho tiempo,
> y aún corren sus canciones por las calles de París).
>
> Charles Trénet

Lawrence Kramer recoge la opinión, generalizada en la época romántica, que defiende la primacía de la música sobre la palabra poética. Precisa, además, que «desde el Renacimiento, la música se ha afanado insistentemente por ser poco menos —¿o poco más?— que inefable»[355]. Casini nos habla de la convicción romántica «de que la música es un lenguaje supremo, capaz de conquistar la sensibilidad del oyente sin necesidad de referirse a significados explícitos»[356]. No vamos a entrar ahora en una discusión sobre estos temas. Tampoco vamos a contradecir a quienes opinan que algunos de los poemas que Mahler introduce en sus sinfonías no son extraordinarios (la descripción de la vida en el cielo o el sermón de san Antonio a los peces). Pero dejemos este debate, pues aquí nos toca ocuparnos de la música y la palabra[357].

Unión de música y palabra. El resultado lo magnifica L. Kramer, a quien cito de nuevo: «Llevada por la voz que canta, la poesía se acerca a la fuente de la creación uniéndose con la "armonía" que sus palabras no pueden expresar. (Esta es la razón por la que los poetas llaman habitualmente *canción* o *canto* a la poesía cuando quieren presentarla como visión, epifanía o profecía)»[358].

En mis clases de interpretación literaria solía proponer a los alumnos un ejercicio que ellos consideraban curioso y estimulante: buscar una composición musical que se adecuase a un poema elegido por ellos. Algunos me confesaron haber ido rechazando más de cincuenta melodías hasta dar con la que creían que se adecuaba al poema. Y acertaban. Pero, entre todos ellos, hubo uno, solo uno en diez años, que me confesó que, tras oír más de cien composiciones, las rechazó todas, por creer que el mejor acompañamiento para su poema era el *silencio.* Ahora entenderemos, con mi alumno, *la música callada* del poeta[359].

En realidad, las melodías y acompañamientos se pueden interpretar como *modos de decir el poema musicalmente*. La unión de las dos artes forma un todo en el que ambas, en principio, salen engrandecidas. Ello hace que, al escuchar un poema musicado, muchos de nosotros disfrutemos de esa unión más de lo que disfrutaríamos con la música o el poema por separado. Evidentemente, no siempre ocurre así, ni vale lo dicho para todos los lectores. Los hay incluso que, como mi alumno, prefieren para algunos poemas... la música del silencio. Lo que es válido cuando esos poemas ya *suenan* suficientemente por sí mismos.

Existen composiciones musicales en las que las tensiones creadas por la orquesta están llamando en su auxilio a la voz humana para alcanzar la cima a la que aspiran. La orquesta llega a tal punto de tensión que solo el canto puede continuarlo. Kramer pone como ejemplos la *Novena sinfonía* de Beethoven, o las sinfonías segunda y cuarta de Mahler[360]. Éstas, o parecidas reflexiones, debieron de llevar a Franz Liszt a concebir, a imitación del poema —literario— y sus estructuras compositivas, el *poema sinfónico.* De esta voluntad literaria se hacen eco la sinfonía *Dante* (sobre *La divina comedia)* y la sinfonía *Fausto* (sobre el final de la obra de Goethe), así como los poemas sinfónicos, *Tasso, Orfeo, Prometeo, Hamlet, Los ideales, De la cuna a la tumba).* En la poesía, es muy probable que, además de lo que dice el poema, Liszt advirtiera su ritmo conformado por los retornos fonéticos o de timbre; los paralelismos; los estribillos; las

recurrencias estructurales... El poema: ese es el modelo compositivo que debe copiar la música según Liszt: que las melodías o temas reaparezcan con variantes de timbre, volumen y/o de tempo a todo lo largo de la composición y que algunos se entrelacen en un *finale* radiante y conciliador.

Escuchemos, para comprobar este intento de *poema sinfónico, Los preludios* del propio Liszt; *La sinfonía n.º 9,* del Nuevo Mundo, de Dvořák, sensual y lírica, con melodías que nos invitan a cantarlas; *Mi país,* de B. Smetana; *Don Juan, Muerte y transfiguración, Till Eulenspiegel,* de R. Strauss. De eminentemente rítmica cabe conceptuar la música operística de Wagner cuyos *leitmotifs* se repiten incesantemente (particularmente en la parte orquestal) íntegros o fragmentados, con variantes de tono y timbre instrumental que constituyen como un fluir sin límite, por debajo de las voces humanas —a veces retomados por las voces— dando origen a la denominada *melodía infinita*[361].

La colaboración entre poesía y música ha tomado diversas formas. Van estas desde la simple canción —el *lied* de los alemanes—, a la cantata, el oratorio, los coros sinfónicos y, en la cima de todas esas mostraciones, la ópera. Bueno, ya estoy oyendo voces de protesta que me dicen que *El Mesías,* de Hendel; o *La pasión según san Mateo,* de Juan Sebastián Bach; o *La Creación,* de Haydn; o la *Misa de Réquiem* de Mozart; o el coro final de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; o *La canción de la tierra* de Mahler; o *Un Requien alemán*, de Brahms..., por poner solo estos ejemplos, merecen estar igualmente en la cima de la música asociada con la palabra poética, y que, de tener que llevarse alguna composición a una isla desierta, escogerían una de ellas antes que una ópera. Probablemente, la mayoría pensaría en Bach. No les falta razón. En este momento, yo me llevaría *Un réquiem alemán.*

La genialidad puede manifestarse en cualquier género. Permitidme que traiga a colación una anécdota conocida. Resulta que un buen día llegaron al cielo un músico y un escritor. Al verlos, Dios se puso furibundo y empezó a echar pestes contra las obras de los hombres allá en la tierra. El escritor, con todos los respetos, le mencionó a Dios el nombre de Cervantes, y el músico le recordó a Juan Sebastian Bach. Parece ser que Dios se quedó mudo. No sé si también un poco celoso. Para confundirlo, o halagarlo, el músico le advirtió en tono de pregunta: ¿sabes que a Bach lo llaman en la tierra el cerebro musical de Dios?

## 4.1. *Las frases en el poema y en la música*

Recordemos algo que es la pura evidencia: la poesía se escribe con frases (las medidas, las rimas, las reiteraciones de todo tipo que conforman el ritmo se dan dentro de las frases). Volveré a ocuparme del ritmo, elemento de capital importancia en todas las artes y en la vida del cosmos. No es preciso que me extienda sobre la definición y especies de frases que estudiamos en las clases de gramática. Si no nos asustó entonces la gramática, tampoco tiene que hacerlo ahora. Pensemos sencillamente que, cuando hablamos o escribimos, usamos frases simples o compuestas. Lo mismo hace el poeta. Cada una de estas frases se puede dividir en varias partes esenciales —funcionales es el término más adecuado— llamadas *sintagmas*[362]. Los textos escritos, literarios o de otro tipo, están hechos de frases. La poesía no es una excepción. Pues bien, el compositor, cuando le pone música a un poema, suele superponer a las frases del poema sus frases musicales, a los sintagmas del poema sus sintagmas musicales. Así de sencillo. *Si el poema está escrito en estrofas con versos regulares,* el compositor repetirá normalmente la misma melodía en cada una de ellas. Por supuesto, los estribillos del poema, que son repeticiones del primer estribillo, repetirán igualmente su melodía en la composición musical.

Aclarado este punto, solo me queda introducir un nuevo elemento gramatical: *la expansión.* Sin entrar en detalles, por *expansión* podemos entender «un añadido que le hacemos a la frase o a uno de sus componentes» sin alterar la función gramatical de los términos a los que se une[363]. Aplicando con cierta libertad este concepto a la música entenderíamos por *expansiones musicales*: darle varias notas a una sola sílaba del texto, repetir una o varias palabras, alargar el tiempo... Sobreabundantes son las expansiones en las músicas barrocas (*recordemos solo esos Amen* que cierran el *Dixit Dominus,* o el oratorio *El Mesías,* de Händel, que luego Mozart retoma en sus misas, los que cabe considerar como remanentes barrocos).

En los distintos movimientos de una sinfonía o de un concierto de Mozart, observamos como las frases melódicas se van repitiendo una y otra vez (aunque el compositor introduzca algunos cambios de timbre —es decir, de instrumentos— o de otro tipo, para alterar los retornos y con ello darle variedad a la obra). En estos casos, se podría decir que el compositor está siguiendo, en parte al menos[364]

—sin proponérselo explícitamente—, la fórmula del poema literario escrito en estrofas. Sin embargo, cuando Mozart pone música a un poema que ofrece una sucesión narrativa o descriptiva, carente de estrofas y estribillos, puede crear un decurso en el que tampoco se repitan las frases musicales.

Un ejemplo claro de lo que vengo diciendo nos lo ofrece el compositor salzburgués en su *Ave verum,* ese extraordinario motete que todos conocemos. Me alargaría demasiado si analizase en su totalidad las correspondencias entre la música y las palabras de esta composición. Por ello, me detendré solo en su principio, en el sintagma *in cruce,* y en el final *in mortis examine.* Partamos de un hecho innegable: Mozart se pone al servicio del poema. En él se canta al cuerpo de Cristo, nacido de María y muerto en la cruz. Imaginemos a nuestro compositor. Tiene ante su vista el poema, lo lee y relee, lo medita, lo introduce en él, en su respiración, en su sangre y, de golpe, siente que el texto está generando en su interior una melodía, y que esta melodía se funde con las palabras, y las palabras se vuelven notas, y las notas se vuelcan en los pentagramas, decididas y contundentes, armoniosas y suaves, líricas y dramáticas. Mozart ya no es Mozart; entiéndaseme, no es el Mozart instrumental de las sinfonías y conciertos, Mozart es él más la letra de ese texto que lo está cambiando y que está cambiando su música. El compositor lo entiende perfectamente: no ha de componer melodías surgidas de su temperamento de artista, eso no es suficiente; las melodías, ahora, han de salir de su interior amasado con el texto, en este caso con ese «cuerpo nacido» *(corpus natum)* «inmolado en la cruz para el hombre» *(in cruce pro homine).* Mozart es un humilde servidor de la palabra poética, la que deja magnificada para hacernos sentirla en toda su hondura. No crea una melodía yuxtapuesta al texto, sino una melodía penetrada por el texto.

¿Qué licencias se ha tomado Mozart con respecto a la gramática del texto? Tres importantes: la repetición del *ave* inicial, la elevación del tono con alargamiento en el sintagma central *in cruce pro homine, y* la repetición del sintagma final *in mortis examine* en el que multiplica las sílabas musicales en la sílaba *mor-* (de *mortis).* «No innova ni modifica las frases del poema, simplemente, las realza, las subraya». Estamos en nuestro derecho si le preguntamos a Mozart el porqué de esas expansiones. Podemos adivinar la respuesta. La repetición del saludo *ave,* y la elección de notas altas para el mismo, puede ser interpretado como una muestra de alegría por el encuentro. La elevación de las notas y su repetición en la sílaba *cru-* es un

grito angustiado y pesaroso ante el gesto heroico de Cristo, a cuya cruz quiere ascender la música. Advirtamos que el texto no dice *padeció por el hombre*, como si el hombre fuese el verdugo, sino *para el hombre, a favor del hombre,* que es lo que significa la preposición *pro.* En la repetición del sintagma final, *in mortis examine* (en el examen de la muerte), la música incide sobre nuestra muerte, con grito de súplica insistente que rememora la muerte del cuerpo inmolado de Cristo. Las notas se repiten en ese grito de muerte para descender hasta su apagamiento. En definitiva, Mozart hace lo que cualquier lector está en su derecho de hacer al leer un texto, este o cualquier otro: respetar la sintaxis, pues en ella reside el sentido del conjunto, y dilatar con expansiones el tiempo de la lectura allí donde lo considere oportuno.

No hace falta ser cristiano —aunque eso debe ayudar algo— para vibrar con este poema en la interpretación mozartiana. Ni siquiera hace falta ser creyente. Basta con ser sensible a la poesía y a la música. Nada extraño que, siguiendo a Mozart, otros compositores intentaran a su vez nuevas versiones y variaciones de esta misma composición poética (entre ellos Gounod, Poulenc —en la ópera *Diálogos de carmelitas*—, Liszt, Elgar, Tchaikovski...). Añadiré algo por mi cuenta y riesgo. Mozart, todo hay que decirlo, compuso este motete para cuatro voces y acompañamiento de orquesta. Para mi gusto particular —y no pretendo convencer a nadie con lo que digo a continuación—, la melodía de la voz alta, interpretada por un tenor, antes que por una soprano —de nuevo sigo opinando por mi cuenta y riesgo—, tiene tal poder de sobrecogimiento en mi escucha que las otras voces y la mismísima orquesta están de más. Perdonad los que estéis en desacuerdo. Repito: no hay que ser cristiano para disfrutar con este *Ave verum*[365] de Mozart, ni con su sobrecogedor *Réquiem,* ni con sus misas, especialmente con la denominada *Gran misa,* ni con algunas de sus óperas *(La flauta mágica, Don Giovanni, Las bodas de Fígaro).* A este propósito, me permito traer aquí una anécdota contada por el dramaturgo, autodeclarado ateo, Jean Genet. Alguien le preguntó cómo, siendo ateo, se entusiasmaba con *Il vespro della beata Vergine,* de Monteverdi. Genet contestó a su interlocutor: «Mire usted, desde mi adolescencia he sido un lector entusiasta de la *Ilíada,* pero no por eso va a concluir que soy un devoto de Zeus».

Mi entusiasmo por el *Ave verum* de Mozart me ha llevado a «interpretar» y conciliar el plano poético-lingüístico con el plano musical. En esta unión de planos reside para mí el mejor Mozart.

Anteriormente he hablado de dos Mozart: el Mozart con palabra y el Mozart únicamente instrumental que llamo el Mozart sin palabra. Confieso que me decanto abiertamente por el primero. Se diría que la palabra poética es tan eficaz que lo transforma espiritualmente a la hora de componer, alcanzando niveles a los que no llega en la música puramente instrumental. Que me perdonen los mozartianos si encuentran disparatado el juicio que acabo de expresar.

## 4.2. *El «lied»*

La forma más sencilla de todas las uniones de música y poesía es la *canción*. La simple canción. El término alemán *lied* (en plural *lieder)* es un modo de llamar a la canción. No tiene más misterio esta palabra. Ocurre, por lo general, que un músico encuentra un poema que le agrada y le pone música. Así de sencillo y así, muchas veces, de complejo. Poner música a un poema es una costumbre casi tan antigua como el lenguaje. Los hebreos, los chinos, los griegos de épocas anteriores a nuestra era ya lo hacían con frecuencia. Vivían entre canciones. Se dice que Confucio (s. VI a. C.) puso música a 300 poemas del *Libro de poesía* de la dinastía Zhou. David y Orfeo no le iban a la zaga: los dos componían la letra, la melodía, el acompañamiento y, para colmo, la interpretaban. Los cantautores del siglo XX no inventaron nada nuevo. De escoger a uno de nuestros tres liederistas —David, Confucio, Orfeo— yo me quedo con este último. Alguien dirá que Orfeo, hijo del dios Apolo —poeta, músico y cantor a un tiempo— es un mito, como su padre. Ocurre, no obstante, y con harta frecuencia, como ya vimos en el cap. II.3, que la realidad del mito, o su verdad, si se prefiere, tiene mayor entidad y eficacia psicológicas que las de los personajes de carne y hueso. Orfeo es así hijo de nuestros impulsos poéticos y musicales.

Existen varias versiones de la «vida y milagros» de Orfeo, cosa que suele ocurrir con los personajes míticos. La más común de ellas nos cuenta que fue hijo de Apolo y de la ninfa Calíope. Se le atribuye la invención de la cítara y el perfeccionamiento de la lira, a la que añadió dos cuerdas a las siete que ya tenía, dotándola de nueve cuerdas en honor de las nueve musas. (Del nombre de este instrumento, partió el llamar *lírica* a la poesía que ensalza el goce humano, particularmente el amor.) Propagó con entusiasmo los ritos de Apolo y Dionisos. Se dice que con su canto movía las rocas, hacía bailar a los árboles y las fieras salvajes se reunían en torno a él para escucharlo

boquiabiertas. De ahí debe proceder lo de *la música amansa a las fieras*. Una naturaleza de esta especie, por fuerza debía cultivar el amor en grado supremo. Así ocurrió en este caso. Orfeo se enamoró hasta la médula de los huesos de Eurídice. Pero la felicidad no podía ser completa y, un mal día, una serpiente venenosa le picó a Eurídice provocando su muerte. Orfeo vagó como loco, prodigando cantos fúnebres que enternecían a las peñas. En su desvarío, tuvo una idea descabellada: bajar al infierno, el reino de los muertos, donde imperaba la ley inapelable de la eterna reclusión impuesta por Plutón, y rescatar a Eurídice de entre los muertos. ¿Qué diréis que pasó? Por increíble que pueda parecernos, Orfeo echó mano de su lira y de sus poemas cantados, y empezó por adormecer al can Cerbero, el perro de las tres cabezas que cuida las puertas del infierno. El estribillo «¡Eurídice, Eurídice!» resonaba como un lamento desgarrado. Fue de este modo como embelesó a los guardianes y... a los mismos dioses del infierno, Plutón y Perséfone, quienes ordenaron que saliera de la muerte, como de un sueño, la bella Eurídice, para seguir a Orfeo camino del mundo de los vivos. Solo una recomendación le dio Plutón a Orfeo: que no volviese la vista atrás, por muchos que fueran los ruegos de Eurídice, hasta que esta no estuviese bañada completamente por el sol. Desgraciadamente, cuando Eurídice tenía solo la mitad de su cuerpo al sol, Orfeo volvió la vista y Eurídice se desvaneció en el aire como una sombra. ¿Es tan increíble esta historia? No para nuestros deseos y nuestros sueños. Esa es la razón del mito: poner de manifiesto nuestras aspiraciones inconscientes. Con ellas, los humanos pueden traspasar los umbrales de la muerte en busca de un ser querido. Tras esta nota hagiográfica continuemos con nuestros liederistas.

Si, en este apartado, insisto preferentemente sobre el *lied,* lo hago en razón de la ingente producción de ellos en la música alemana de los períodos clásicos (Mozart, Haydn, Beethoven en su primera etapa), románticos (de nuevo Beethoven, en su segunda etapa, más Schubert, los Schumann [Clara y Robert], Brahms, Wolf), romántico-simbolistas (Liszt, Wagner), los Mahler (Alma y Gustav) y compositores del siglo XX y de nuestros días.

De entre todos los músicos alemanes que acabo de citar es Franz Schubert el que se lleva la palma. ¿Cómo es posible que en su breve vida —murió a los treinta y un años— pusiese música a más de seiscientos poemas, casi todos pertenecientes al Romanticismo alemán, amén de componer nueve sinfonías, misas, óperas[366], música de cámara y obras para piano? Después de Mozart, no existe un

compositor en el que la cantidad, sin menoscabo de la calidad, alcance un número tan considerable de creaciones. Permitidme por ello que me detenga en uno de los ciclos de *lieder* schubertianos: el *Viaje de invierno (Winterreise).*

El *Winterreise (Viaje de invierno)* contiene ya en su título premoniciones que luego se ven sobradamente confirmadas en los veinticuatro poemas de Wilhelm Müller que lo componen. Este invierno, por el que el poeta camina, y le sigue el compositor, está poblado, como es normal en las latitudes centroeuropeas, por escarchas, nieves, hielos, soledades, sueños tristes, esperanzas frustradas (en la figura de la amada ausente pese a sus evocaciones constantes), ladridos de perros y lobos, hojas trémulas (que lo dejan ensimismado por ver en esas hojas un remedo de su existencia constantemente amenazada), tormentas, postes indicadores de caminos que el poeta no sigue —prefiere hundirse en la profundidad tenebrosa de los bosques por senderos poco transitados—, posadas que lo rechazan —y que asemeja a cementerios—, una corneja que lo acompaña... En este paseo por el invierno, el poeta intenta algunas breves llamadas al optimismo. Esto ocurre en los poemas titulados «La primavera» (XI), «El correo» (XIII), «Parhelio» (XXIII), «El tilo» (V), o «Valor) (XXII). Pero las llamadas o, más bien, las aspiraciones del poeta hacia la luz y la alegría resultan pasajeras y engañosas. El correo, del que espera una carta de la amada, pasa de largo. «La primavera» solo es un sueño. Cuando el sueño se esfuma, el ritmo cambia. Es el poema más optimista en esta paleta de colores tenebrosos. En él, el poeta se envalentona y, justificando su actitud realmente insólita, razona diciéndose a sí mismo que lamentarse es de necios. La tercera y última estrofa breve de este poema debió de ser un espejismo del camino.

> Alegre avanzo por el mundo
> contra viento y marea.
> Si no hay ningún dios en la tierra,
> dioses hemos de ser nosotros mismos[367].

También en el poema «Parhelio», luminoso en su nombre —*helios* significa «sol» en griego— acude a la alegría del fulgor solar para confesar finalmente su opción definitiva por *la oscuridad*. Así es la vida para este extraño, para este extranjero, como él se considera en el arranque de este poema que debió de impresionarle hondamente. De modo similar trabajó con más de seiscientos *lieder*. No sé quién ha dicho que si alguien teme poder aburrirse en la eternidad hará

bien en llevar con él la música de Schubert. El compositor Igor Stravinski, del que arranca la música moderna (con *La consagración de la primavera,* de 1913) ya había sentenciado: «¡Qué importa si uno se duerme escuchando a Schubert, puesto que se ha despertar en el cielo!»[368]. ¡Cuántas veces nuestro inspirado y dolorido Franz Schubert debió de comparar su vida con un *viaje de invierno!* Tchaikovski, que debía conocer este ciclo, pudo inspirase en él para titular su primera sinfonía *Sueño de invierno:* invierno en su Rusia fría, invierno en su apenado corazón.

Sería largo, y fuera de lugar en estas breves páginas, pasar revista a todos los *lieder* alemanes por no ser este libro una monografía en ninguno de sus capítulos. Sí es una invitación, como advertí en el principio, a degustar uno de los bienes más excelsos de los que podemos disfrutar en nuestro breve paso por este mundo: la poesía, y, en este momento en el que nos encontramos, la poesía unida a la música. Pese a ello, me siento obligado a detenerme brevemente en Robert Schumann y en Mahler.

Robert Schumann: otro atormentado romántico «mucho más selectivo en la elección de sus poemas que sus compañeros de viaje poético-musical [...]; su emoción alcanza más hondura, más gravedad que en Schubert, aunque la virtud espontánea del canto sea la misma», en opinión de Marcel Brion[369]. El crítico insiste en el *stimmung* del compositor, término de difícil traducción al castellano, que lo entiende, acudiendo a Charles du Bos, como «la afinación de un instrumento y la disposición del alma»: el *espíritu afinado*. En el *stimmung* confluyen las distintas artes a las que aspira todo el Romanticismo, «la búsqueda de la unidad [...], que hace músicos a los poetas, y poetas a los músicos, y a los pintores poetas y músicos a un tiempo»[370].

De entre la treintena de poetas románticos que elige para su repertorio, prefirió Schumann a dos: Joseph Freiber von Eichendorg, y Heinrich Heine. Siguió cultivando, como no podía ser menos, el culto por Goethe de quien seleccionó, entre otros, este poema breve que se acomoda tristemente a su vida:

Quien nunca comió su pan llorando,
quien nunca las noches de espanto
en su lecho las pasó llorando,
no os conoce, poderes celestiales.
Y dejáis al pobre sintiéndose culpable,
entonces lo entregáis al remordimiento,
porque toda su culpa se paga en la tierra.

Obligado me parece dar un salto de la época romántica a los albores del siglo XX, para saludar a uno de mis músicos más queridos: Gustav Mahler. Cuando aparece la estrella de Mahler en el universo de la música, esta ha evolucionado de modo sensible gracias al magisterio de Wagner y de Bruckner. Mahler es la referencia obligada en el paso de la estética musical del siglo XIX al XX. Su música está ya más cerca de nosotros.Para mí, en particular, es uno de los músicos que, con Shostakovich, más me remueven las fibras del sentimiento.

A Mahler le gustaba agrupar los *lieder* en ciclos. Destaco tres de estos ciclos: es el primero el titulado *La canción del lamento (Das klagende lied),* considerada igualmente como una sugestiva sonata para voz y orquesta; son los otros, sin duda compartidos por la mayoría de los amantes de la lírica, las *Canciones de los niños muertos (Kindertotenlieder),* y *La canción de la Tierra (Das lied von der Erde).* Diré algo sobre estos tres ciclos, pero antes me gustaría hacer unas precisiones sobre los poemas armonizados en los *lieder* de Mahler.

F. Pérez Cárceles, en su rigurosa edición, nos indica dos hechos que me parece obligado resaltar: que Mahler compone algunos de los poemas, o los recompone alterando algunos versos y palabras[371]. Escuchando atentamente las interpretaciones de los tres ciclos antes indicados, he comprobado que *el músico crea expansiones frecuentes,* consistentes en repeticiones de versos al final de la estrofa (estribillos) o incluso en repeticiones de medias estrofas. Mahler escoge cuidadosamente las palabras o versos objeto de estas repeticiones. Es decir, Mahler, posiblemente con la melodía volando por su imaginación, *prepara el poema para acomodarlo a su ritmo interior.* Así se explica la labor tan personal que ejerce sobre los textos que componen *La canción del lamento (Das klagende Lied),* que cabe juzgarla como una recreación personal del texto por parte del compositor, a partir de diversas fuentes[372], más que de un simple arreglo. El relato lo resume F. Pérez Cárceles del modo que sigue:

> Una reina hermosa, a la par que altanera, promete su mano a quien le traiga una extraña flor roja del sombrío bosque. Dos hermanos parten en su busca. El más joven la encuentra, y mientras duerme, el hermano mayor lo mata y lo entierra junto a un sauce. Un ministril descubre un hueso y lo talla para hacerse una flauta. Cuando la hace sonar, entre sus notas tristes se oye la voz de un joven que cuenta el horrible crimen. El músico llega al castillo donde se van a celebrar los esponsales entre la reina y el caballero que trajo la flor roja. Cuando el músico toca su flauta en el salón, suena nuevamente la acusación hacia el asesino. La reina se desmaya y los muros del castillo se derrumban.

Evidentemente, cuando el poema lo encuentra ya preparado, las alteraciones por parte de Mahler serán pocas. Así ocurre con las *canciones de los niños muertos (Kindertotenlieder)* sobre poemas de este título escritos por el poeta Friedrich Rückert, padre de cinco niños. De ellos, los menores, Luise y Ernst contrajeron la escarlatina. Los dos murieron a consecuencia de esta enfermedad: Luise, el 31 de diciembre de 1833; Ernst, dos semanas después. También Mahler perdió una niña, igualmente de escarlatina. Pero esto ocurrió unos años después de la composición de estos *lieder,* por lo que no hay que relacionar esta música con su drama personal. ¿Premonición al leer a Rückert?

Rückert expresó su dolor escribiendo no un poema, sino... 423. Pongo un ejemplo tomado de estas *Canciones de los niños muertos*[373]:

¡A veces pienso que ellos solamente han salido!
¡Pronto estarán de nuevo en casa!
¡El día es hermoso! ¡Oh, no estéis inquietos!
Ellos están dando solamente un paseo.

¡Por supuesto ellos solamente han salido
y ahora volverán a casa!
¡Oh, no estéis inquietos, el día es hermoso!
¡Ellos solo están paseando por aquellas colinas!

¡Ellos solo nos han abandonado antes de tiempo
y no querrán volver de nuevo a casa!
¡Iremos a encontrarlos en lo alto
a pleno sol! ¡El día es hermoso en aquellas colinas!

Como resalta a la simple lectura, el poema ya está casi *preparado* en sus repeticiones, paralelismos y contrastes. Mahler apenas tiene que retocarlo.

Difícil será encontrar a alguien que permanezca insensible a la música de Mahler, a la modernidad y variedad de emociones que provoca en nuestro ánimo, a su tristeza y sus penumbras en contraste con la belleza de la luz reflejada en el mundo. La creo capaz de conmover a los animales que nos rodean, como ocurrió con el canto de Orfeo. Bueno, quizá esto se pueda afirmar de muchas músicas. De cuanto compuso Mahler destacaría su *Canción de la Tierra.* Otros preferirán la *Sinfonía n.º 2,* «Resurrección», otros la quinta, con ese *adagietto* sonando mientras el barco se acerca a la playa de

Venecia con las luces crecientes del alba en la película *Muerte en Venecia,* de Visconti, sobre la novela de Thomas Mann. Hay donde escoger pese a no ser su obra tan abundante como la de otros músicos.

Mahler escribió la *Canción de la Tierra* en 1908, dos años antes de su muerte. En cierto sentido, fue su testamento. ¡Inmenso testamento en el que el compositor nos dejó a todos y a cada uno de nosotros, a la humanidad que le había de seguir, esta joya de belleza inusitada! En la parte textual, estos *lieder* armonizan la sensibilidad del poema oriental chino de la época Thang, del que arrancan, con textos añadidos por el compositor. En la parte musical, Mahler introduce algunos rasgos chinos como la escala pentatónica, escala de tonos enteros que, a nuestro oído occidental, lo trasladan a un mundo de ensueño y realidad, a un paseo por paisajes y estaciones, escenas idílicas, romances esbozados, himnos al vino... Para decirnos, una y otra vez, que todo sigue su curso, que detrás de nosotros vendrán otros, que las muchachas abocadas al estanque de las flores del loto dejarán paso a otras muchachas y a otros caballeros, que la pena se seguirá aliviando, una y mil veces, con el vino, y que las estaciones se sucederán en círculos siempre en movimiento. Sí, así es y así seguirá siendo. El tiempo soleado dejará paso al otoño y los marchitos pétalos del loto volverán a flotar sobre las aguas. Volverá la primavera y de nuevo y eternamente brillarán luces azules en el horizonte. «Eternamente, eternamente, eternamente». *Ewig... ewig...ewig.* Y con ese *ewig,* «eternamente», acaba este canto, como una despedida en la que la tristeza se consuela con la esperanza del retorno. El compositor tituló su obra «Sinfonía para voz tenor y alto (o barítono) y orquesta (basado en *La flauta china* de Hans Bethge).

Esta *Canción de la Tierra* hay que vivirla —oírla, verla, respirarla— con un vaso de vino en la mano. Así lo aconseja el poeta en el inicio de su canto. Le doy plenamente la razón:

El vino ya hace señas desde las doradas copas,
pero no bebáis aún, os cantaré primero una canción.
La canción de la pena debe resonar sonriente en vuestras almas.
Cuando la pena se acerca, se emplaza en los desiertos jardines del alma,
muriendo con ellos la alegría y el canto.
¡Oscura es la vida, oscura la muerte!
¡Señor de esta casa!
¡Tu bodega alberga a rebosar dorados vinos!
¡Señor, a este laúd lo llamo mío!
Tañer el laúd y vaciar los vasos
son dos cosas que juntas van bien.

¡Una copa llena de vino en el momento justo
vale más que todos los reinos de este mundo.
¡Oscura es la vida, oscura la muerte! [...]

* * *

Fuera del ámbito alemán, no hemos de olvidar a los compositores franceses, ni tampoco a los españoles, entre los que es obligado señalar la armonización que hizo Falla de *Siete canciones españolas* ¿Qué decir de las canciones intimistas de Federico Mompou?[374].

En época romántica, Berlioz puso música a *Nuits d'été (Noches de verano),* de Th. Gautier, y Ch. Gounod se inspiró en A. de Musset para su composición *Venise.* Pero es en la época del impresionismo y del simbolismo cuando Debussy y Fauré, alejados de la moda alemana, ponen música a poemas íntimos y frágiles de Mallarmé y Verlaine, con más abundancia de este último (no podía ocurrir de otro modo con un poeta que había proclamado *el matiz* y la presencia primordial de la música en la poesía *[la música por encima de todo],* y que calificó de *romances,* o de *ariettes* (pequeñas arias o *chansons)* a parte de sus poemas. En su música, Mallarmé y Verlaine traen al alma la esencia de su decir ensoñador, visionario, leve de materia y ajeno al aplauso y al ruido. Solo Cl. Debussy y G. Fauré podían entender la gracia, la elegancia y la fragilidad vaporosa de Verlaine. No es posible subrayar todos los ejemplos de colaboración entre simbolistas e impresionistas. Selecciono aquí la «colaboración» de Fauré con Verlaine. Deliciosas son las composiciones *Clair de lune* y *C'est l'extase langoureuse,* y las de nueve poemas de los Veintiuno de que consta el recuento *La bonne chanson.* Estas melodías apaciguan el alma y nos ponen un velo de evocadora nostalgia que incita a quedarnos, tras su escucha, solos con el silencio que contienen.

Hablo aquí del Fauré inspirado del *Pie Jesu* o de *In paradisum,* textos de consoladora tristeza, que añadió a su inconfundible *Réquiem.* A Fauré le tentó igualmente, le atrapó diríamos en lenguaje más coloquial y expresivo, la poesía de un gran simbolista belga de expresión francesa, Charles van Lerberghe, del que puso en música dos ciclos de poemas, *Chanson d'Éve* y *Le jardin clos.* «¡Oh Muerte!, polvo de estrellas», es el final del ciclo *Chanson d'Ève,* de Lerberghe.

¿Qué decir de Debussy a quien ya me he referido en varias ocasiones en este capítulo? Con él, en opinión de P. Boulez, empezó la nueva música francesa, la inconfundible música francesa, alejada de

los estilos alemanes, los clásicos y los nuevos, pese a su veneración por Wagner. Con Debussy y Fauré, la canción alcanzó un vuelo inconfundible de intimidad y pureza[375].

Es preciso cerrar este recorrido por los *lieder* en el que he resaltado algunos de ellos y he dejado la puerta abierta para nuevos encuentros.

### 4.3. *Las corales*

Si alguien piensa que me había olvidado del *Himno a la alegría*, se ha equivocado. El genio cósmico de Beethoven, sumido en la desesperación de la sordera, supo superar sus dolencias físicas para hundirse en el espectáculo inconmensurable del universo del que formamos parte gracias a la vida y, desde él, invitar a los hombres a la hermandad a través de la alegría. A la *Oda a la alegría*, de Schiller, llamó himno. Un himno triunfal. Y quiso, en su ambición, que su canto potente conmoviera los pilares de la tierra y se uniese a las vibraciones de los astros. Antes de dar paso al texto de Schiller, Beethoven lo introduce en la voz del barítono:

> ¡Amigos, no esa tonada!
> Cantemos versos más agradables y llenos de alegría.
> ¡Alegría, alegría!

Lo sigue a continuación el Himno, el himno de los himnos, el himno por antonomasia en el que la música de Beethoven nos traslada al mundo de los héroes antiguos y eleva la poesía a alturas hasta ese momento insospechadas[376].

> Alegría, hermosa chispa divina,
> hija del Elíseo.
> Ardientes penetramos en tu embriaguez.
> Oh celeste, en tu santuario
> tus encantos atan los lazos
> que la moda rígida rompiera;
> y todos los hombres serán hermanos
> bajo tus alas bienhechoras. [...]

No queda ahí este recorrido del coro. Del vino, de los campos elíseos, Schiller-Beethoven nos invitan a escalar las alturas del cosmos uniéndonos, en la alegría, con el Hacedor y su universo:

¡Abrazaos, millones! ¡Dad un beso al mundo entero!
Hermanos, por encima de la bóveda estrellada,
debe habitar un padre amoroso.

En el epígrafe anterior mencioné de pasada otras formas de unión de la poesía con la música. Sería injusto no mencionar aquí los nombres de Vivaldi, Hendel, Bach. Basta escuchar cualquier composición coral de estos autores para advertir que las innumerables repeticiones y recorridos tonales con los que adornan los sintagmas y frases no tienen parangón en toda la historia del canto. En el ámbito de las *expansiones musicales,* el *Ave verum,* de Mozart, al que ya nos referimos, se queda tamañito comparado con la retórica musical barroca de los compositores que lo precedieron. El Barroco musical, particularmente en su última fase, la de Bach y Hendel, supera en barroquismo —si se me permite la expresión redundante— al manifestado en las artes plásticas y literarias, lo que ya es mucho decir. No entraré ahora a dilucidar de qué modo ni con qué razonamientos podemos explicar este fenómeno del que se han ocupado tantos tratadistas, siguiendo las huellas de Eugenio d'Ors quien, en su obra de referencia, *Lo barroco*[377], defiende la acción bienhechora que las artes ejercen unas sobre otras, prestándose recíprocamente sus formas dinámicas[378].

En realidad, las magnas obras del Barroco, que toman el nombre de *pasiones, oratorios, cantatas,* imitan, en sus partes diferenciadas, a la ópera, si bien carecen de la continuidad narrativa de esta y de su preparación como obra destinada al teatro. Así es, en efecto, aunque, en mi opinión, es preciso aclarar que el oyente, conocedor del relato evangélico de algunas *cantatas* y *oratorios,* puede ubicar imaginariamente en él su audición y su puesta en escena. Aclarado esto, en estas obras sí nos encontramos, como en la ópera, con oberturas instrumentales, coros, *duettos,* cuartetos, recitativos y arias[379], y, si es verdad que carecen de movimiento escénico, no carecen de decorados, pues las iglesias y catedrales en las que se producen con frecuencia constituyen un marco idóneo y grandioso (que las cámaras suelen recorrer elocuentemente en las retransmisiones por televisión). En ese marco, la música sacra, barroca y no barroca, se carga de emociones concentradas.

A quienes deseen completar sus conocimientos en este dominio remito a la obra de Eugenio Trías, capítulo dedicado a Bach, en la que se nos ofrece una información detallada de los contextos ideológicos y estéticos que explican sus composiciones[380]. En cualquier

caso, y con ser de utilidad la exégesis histórica o filosófica, no es necesario ese bagaje informativo para el disfrute de la música de Bach. Sus composiciones son de tales dimensiones, merced a las expansiones poético-musicales de todo tipo y a su técnica contrapuntística, que cualquier comentario de cualquiera de sus corales resultaría poco menos que ridículo. Al menos así me lo parece. Solo cabe con él el enmudecimiento respetuoso y agradecido. Y el corazón abierto a los raudales de belleza que emanan de sus composiciones.

*Un Réquien alemán,* de J. Brahms, se aparta de los *réquiem en latín* precisamente por el uso de la lengua alemana y por la elección de los textos. Este *Réquiem,* que le costó al compositor largos años de meditación sobre la fragilidad humana, se aparta de los *juicios por el fuego, de los días de ira, de profetas y sibilas...,* y nos conmueve por su serena tristeza sobre la brevedad de toda vida, efímera como *la flor del campo,* y por su anuncio de futuros encuentros gozosos.

Tanto con los *lieder* como con las corales —aisladas o integradas en sinfonías—, la parte del león se la lleva la música germana inspirada en textos poéticos latinos o alemanes (a excepción de Händel que los alternó con el inglés). Lo que es del todo comprensible, no tanto por la cercanía entre poetas y compositores cuanto por la musicalidad y la vida interior del idioma que el compositor ha mamado, y en el que ha aprendido el mundo y la poesía. Excepcionales resultan casos como la *Canción de la Tierra,* inspirada en un texto chino —aunque trasladado al alemán—, y sorprende gratamente, por ello, que músicos rusos como Rachmaninov o Shostakovich, acudan a poemas españoles, americanos o franceses.

Me permito cerrar este apartado con una breve glosa de *Las campanas* (1948) de Rachmaninov. Ni que decir tiene que recomiendo vivamente su audición. La obra, con sus cuatro movimientos, toma la letra de una traducción libre al ruso de un poema en cuatro partes de E. Allan Poe. El compositor debió apreciar en el poema de Poe la división en cuatro movimientos con ritmos melódicos y tempos perfectamente diferenciados y, pese a ello, conformados como una composición unitaria gracias al tema y los sonidos de las campanas, evocadores de importantes momentos de la vida. Poe jugó con el sonido inglés *bell,* de vuelo rápido y sonoridad explosiva aunque un tanto apagada. En el idioma ruso empleado por Rachmaninov, el

término *kolokola* es más rico en modulaciones tímbricas y en redundancias. Poe se detiene en cuatro momentos de la vida: la infancia (con campanas argentinas y sonajeros), la boda (con campanas de oro), la desgracia —fuego, guerra— (con campanas de bronce), la muerte (con campanas de hierro). Escuchemos, por curiosidad, las asociaciones y repeticiones rítmicas de la primera parte del poema, en la versión española de Carlos Obligado[381]:

¡Oíd las campanas del trineo!,
¡van vibrando cristalinas
las campanas argentinas!
¡Oh, qué mundos de contento
nos dilatan por el viento!
¡Cómo cantan, cantan, cantan,
cómo el cántico levantan
de la noche por el ámbito glacial;
entretanto las estrellas que salpican
todo el cielo, titilando, de sus lumbres multiplican
la delicia de cristal:
titilando, tan lejanas,
como al ritmo, ritmo rúnico que ufanas
aquí exaltan las campanas retiñendo su metal;
al alado tintineo con que tiemblan tan livianas
las campanas, las campanas, las campanas,
el tañido y el sonido y el cantar de las campanas!

(*From the bells, bells, bells, bells,/ Bells, bells, bells — / From the jingling and the tinkling of the bells,* en el original inglés).

Se diría que este tipo de escritura le servía en bandeja al compositor su traslación a la música.

## 4.4. *La ópera y espectáculos teatrales afines*

Admitiendo de antemano las excepciones y reparos que podáis hacerme, considero que la ópera constituye el espectáculo más ambicioso y complejo, inventado por los hombres, por unir a la composición poético-musical-vocal la sugestión de las artes plásticas, los matices y sugerencias de la luz, el movimiento escénico y la coreografía en todas sus manifestaciones y estilos.

En el epígrafe anterior, he hablado de la fusión de la música con el poema. Por su brevedad, incluso cuando se trata de un *ciclo de poemas,* diríamos que el texto es, en estos casos, abarcable. Abarcable para el músico y abarcable, como los poemas, por la memoria humana. Pero ¿qué decir cuando se trata de un *relato* —cuento, novela, epopeya o teatro— de los que suele partir el *libretto* o texto escrito de una ópera? Por *relato* se entiende una historia en la que se produce una transformación o cambio, es decir, se pasa de una situación a otra distinta que afecta esencialmente a los personajes. Por ejemplo, Otelo —en el drama de Shakespeare, o en la ópera de Verdi— pasa de ser un personaje psicológicamente normal a convertirse en un personaje terriblemente celoso, tan celoso que, por culpa de los celos, dará muerte a su mujer, Desdémona. Evidentemente, para que se dé esta transformación principal, ha sido preciso, como es de suponer, que hayan ocurrido otras situaciones intermedias, pues Otelo no mata a su amada Desdémona a las primeras de cambio. Estas transformaciones requieren un tiempo, entendido como duración. De igual modo, en el relato musical ocurren transformaciones, de melodía y de otro tipo, y se requiere igualmente un tiempo para su desarrollo[382].

El relato dramático, en el caso de la ópera, aparece, además, parcelado en oberturas, interludios (solos de la orquesta), arias (solos de un personaje), coros, recitativos... Como norma general, los *recitativos,* conformados por los diálogos entre los personajes, sirven para hacer avanzar con rapidez el relato. Ya es mucho lo que un libreto debe suprimir del relato original en el que se inspira para no sobrepasar las dos horas y media que, como mínimo, duran la mayoría de las óperas. Entendemos, desde esta óptica, que Verdi le diera a su libretista F. María di Piave, para la ópera *Macbeth,* dos recomendaciones: ser conciso y ser sublime. El recitado reduce el tiempo al ser precisamente eso, un recitado (aunque no es difícil encontrarse en muchas óperas, particularmente en Mozart y en la ópera italiana, con recitativos de bella factura melódica). Las intervenciones en solitario de la orquesta, así como las arias y coros, sirven para crear espacios accionalmente paralizados en los que el personaje expone sus sentimientos, medita, reflexiona ... Son las arias y coros, por lo general, de honda calidad poética y alta emotividad, conferida por el contexto en el que tienen lugar. Confieso, por ello, que soy amigo de escuchar estas partes dentro de la ópera. Fuera de ella —aunque esto ocurre con frecuencia en los conocidos recitales, particularmente de sopranos y tenores—, no alcanzan su sen-

tido pleno, son como ramas cortadas de un árbol. Les falta la corriente de savia que las anima y les da vida. A menos que las arias sean un tanto artificiales, es decir, introducidas a lo largo del desarrollo del espectáculo como momentos de puro lucimiento y de embelesada escucha por parte de operófilos empedernidos.

Pero *la ópera no es solo canto, orquesta y palabra.* La ópera se sustenta, como ya he dicho, sobre una historia dramática. *La ópera es teatro* y, en su representación escénica, la poesía puede residir en muchos de sus componentes y subgéneros dramáticos. Hasta el circo y la comedia ambulante de los cómicos de la legua caben en la ópera (pensemos en *El elixir de amor,* de Donizetti, o en *Payasos,* de Leoncavallo, o en las puestas en escena bufonescas y crueles a las que se presta *Rigoletto,* de Verdi...). Teatro. En la representación es importante la solución dada a la plástica escénica con todos sus lenguajes: presencia actoral, vestuario, decorados, iluminaciones, coreografías, movimientos en el espacio, etc.

Si, en otro tiempo, asistir a una ópera era poco más que asistir a un concierto coral, de unas décadas a esta parte la puesta en escena se ha impuesto definitivamente. En realidad, esto es lo que propuso Wagner en la segunda mitad del siglo XIX: convertir la ópera en algo casi sagrado, en una especie de ritual que excluyera el odioso divismo de las estrellas del *bel canto,* pagadas de sí mismas, a las que debía referirse don Antonio Machado en su autorretrato («desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna»), que cito llevando las aguas a mi molino. Para ello, Wagner puso como modelo ejemplar de la necesaria renovación de la ópera, como drama, la tragedia griega, surgida del culto a los dioses y a los antepasados. Porque hemos de recordar que la tragedia griega ya contaba con partes cantadas y recitadas en tiempos de Eurípides, con lo que se puede decir que la ópera —sin ese nombre— la inventaron ya los griegos. No se dice esto, pero así es[383]... si así os parece. No en vano, a la ópera y espectáculos afines (opereta, zarzuela, *singspiel)* se los conoce como *teatro lírico.* Nada tiene de extraño que, de un tiempo esta parte, los grandes teatros de ópera confíen la dirección escénica a directores de prestigio dentro del mundo del cine o de las artes escénicas. Si todo esto es así, no puedo por menos de darle la razón a mi amigo Jesús Tomás. Cuando aspiro a la borrachera, al orgasmo del alma y los sentidos, a la euforia desbocada, suelo regalarme (además de las corales y oratorios ya citados), a solas o acompañado, una de esas obras maestras en las que el hombre, en sus mejores horas, ha dejado constancia de su dignidad y de su inge-

nio. Y en esos momentos trato de disfrutar. El debate sobre cuál de las dos expresiones, la poética o la musical, es prioritaria, no es ya relevante. Al menos para mí.

Hablando de este debate entre las artes que confluyen en la ópera me viene a la memoria *Capriccio,* de Richard Strauss, subtitulado *Pieza conversacional para música.* En esta ópera, poco representada, los personajes Flamand (el compositor) y Olivier (el poeta o libretista) encarnan las alegorías de la Música y la Poesía, respectivamente. No hay que ser un lince para adivinar el carácter alegórico de sus papeles. Los dos cortejan a Madame Madeleine, la condesa, que da cuerpo, como es fácil adivinar, a la Ópera. Para conseguir los favores de la condesa, el compositor y el poeta ponen de relieve sus méritos y valores, es decir, cada uno defiende la primacía de su arte. La obra se convierte así en una pieza más didáctica que narrativa, en una metaópera. Finalmente, la condesa —es decir, la Ópera— les da a cada uno de sus pretendientes, por separado, una cita: los convoca a los dos a la misma hora —las 11 de la mañana— y en el mismo lugar, la biblioteca del castillo. Madame Madeleine, es decir, Madame l'Opéra, requiere, para proseguir el juego, la presencia, o el amor, de las dos artes a un tiempo: la poesía y la música. La cosa no queda ahí. En un momento dado, interviene en la obra el *Empresario* y, poco más tarde, el *Intérprete.* ¿De qué sirve la poesía armonizada en *bel canto* italiano, ironizado por Strauss en la obra, si no existe un *intérprete* que le dé vida? La aparición del Intérprete nos sugiere nuevas consideraciones que dejamos para otra ocasión[384].

Ateniéndonos a las obras, con independencia de la música y de sus posibles puestas en escena, es de toda lógica calificar de poéticos aquellos libretos que parten de dramas teatrales poéticos, entre ellos el teatro griego, Shakespeare, los románticos y simbolistas.

Cien por cien poéticos. Es el caso del mito de *Fausto,* que, además de estar en la base de las óperas de Gounod y de Berlioz, ha sido fuente de inspiración de la segunda parte de la *Octava sinfonía* de Mahler (que retoma textos del final de la segunda parte de la versión de Goethe, en la que Fausto es redimido de su contrato con el diablo[385], contrariamente a lo que acontece en Marlowe), o de la *Sinfonía Fausto,* de Franz Liszt (inspirada también en los últimos versos de Goethe, en los que Fausto es recuperado para el cielo, pues, como sentencia la corte angelical «a quien incansable se esfuerza podemos redimirlo»)[386].

Para la relación que sigue, parto de las obras de Andrés Batta (que contempla las óperas representadas en las últimas décadas) y de Santiago Martín Bermúdez para el siglo XX[387]. Aclaro que la selección que opero sobre estas obras la justifico no solo por el lirismo de su escritura, sino por el argumento mítico que relatan, portador de un mundo simbólico, lo que equivale a decir intensamente poético. Hago esta precisión porque de los centenares de óperas escritas y representadas en su día, la historia ha relegado al olvido la mayor parte de ellas. Ocurre así con todo lo humano. El tiempo es implacable en su selección. Entre paréntesis va indicado el autor del drama original y su título (cuando no coincide con el de la ópera). Excepcionalmente, aparecen en esta lista óperas de origen no teatral cuando se trata de una obra de alta calidad poética. Me apresuro a decir que la selección no es perfecta:

a) Adaptaciones de tragedias y mitos griegos: *Medea,* 1797, de Cherubini (Eurípides); *Las bacantes,* 1966, de Henze (Eurípides); *Ifigenia en Áulide,* 1774, e *Ifigenia en Táuride,* 1776, ambas de Gluck (Racine); *Antígona,* 1927, de Honegger (Sófocles/Cocteau); *Antígona,* 1949, de K. Orff (Sófocles); *Edipo,* H. Muller (Sófocles/Hölderlin); *Electra,* 1905, de R. Strauss (Eurípides); *Edipo rey,* 1927, de Stravinski (Sófocles); *Alceste,* de Gluck, 1767 (Eurípides).

b) Adaptaciones de relatos mitológicos griegos: *Orfeo,* 1606, de Monteverdi; *Orfeo y Eurídice,* 1761, de Gluck; *Las desgracias de Orfeo,* 1926, de Milhaud; *Dido y Eneas,* 1689, de Purcell; *Ariadna en Naxos,* 1912, de R. Strauss; *Helena egipcíaca,* 1933; *Perséfone,* de Stravinski; R. Strauss, *El amor de Danae;* G. Fauré, *Penélope,* 1913 (Homero); Jean Cras, *Polyphème,* 1922 (Homero).

c) Sobre dramas de Shakespeare: *Romeo y Julieta,* 1867, de Gounod; *Lear,* 1978, de Reimann; *La máquina Hamlet,* de Müller, escrita en 1977; *Otelo,* 1816, de Rossini; *Hamlet,* 1868, de Th. Aubois; *Macbeth,* 1847, de Verdi; *Otelo,* de Verdi; *Falstaff,* de Verdi, 1893 (sobre *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique V); La prohibición de amar,* 1836, de Wagner (sobre *Medida por medida); Ricardo III,* 2012, de G. Batistelli; *La reina de las hadas,* 1692, de Purcell (sobre *Sueño de una noche de verano); Sueño de una noche de verano,* de Britten; Thomas Ades, *La tempestad.*

d) Sobre Goethe: *Fausto*, 1859, de Gounod; *La condenación de Fausto,* 1838, de Berlioz; *Doctor Fausto*, 1925, de Bussoni; *Fausto,* 1816, de Spohr; *Mefistofele,* de Boito; *Werther,* 1892, de Massenet; *Mignon*, de Ambroise Thomas, 1866 (sobre el relato *Los años de aprendizaje de Wilhel Meister*); *Doctor Fausto,* de Busoni, 1925 (Goethe).

e) Sobre dramas de otros autores de habla alemana: *Los soldados, 1965,* de Zimmerman (Reinhold Lenz); *Don Carlos,* 1867, de Verdi (Schiller); *Luisa Miller, 1849,* de Verdi (sobre *Intriga de amor*, de Schiller); *Los bandidos,* de Verdi, 1847 (Schiller); *Atila,* 1846, de Verdi (Z. Werner); *Guillermo Tell,* 1829, de Rossini (Schiller); *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke,* de Matthus (Rilke); *Baal,* 1981, de Tchaikovski (B. Brecht); *Muerte en Venecia,* 1973, de Britten (relato de Th. Mann); *Wozzeck,* 1925, de A. Berg (sobre Woyzeck, de G. Büchner); *Lulú,* 1937, de A. Berg (sobre *El espíritu de la tierra,* y *La caja de Pandora,* de Wedekind); *Juana de Arco,* 1845, de Verdi (Schiller); *Moisés y Aarón,* 1924, de Schönberg; *La espera,* 1924 (Marie Pappenheim); *La mano feliz,* 1924, de Schönberg; Héctor Parra, *Wilde* (drama del austriaco Händ Klaus).

f) Sobre autores italianos: *Orlando,* 1733, de Hendel *(Orlando furioso,* de Ariosto); *Orlando paladino,* 1782, de Haydn; *Orlando furioso*, 1727, de Vivaldi; *El rey que escucha,* 1945, de L. Berio (relato de I. Calvino); *Turandot,* 1926, de Puccini (C. Gozzi); *Armida,* 1784 (Tasso, epopeya *La Jerusalén liberada); Alcina,* 1735, de Hendel (Ariosto, epopeya *Orlando furioso); Rinaldo,* 1711 (epopeya *La Jerusalén liberada); Francesca de Rimini* (Dante, canto V, «Infierno»); *Gianni Schicchi,* 1918, de Puccini (Dante, Canto XXX del «Infierno» de la *Divina comedia);* S. Prokofiev, *El amor de 3 naranjas,* 1921 (Garlo Gozzi).

g) Sobre autores rusos: *Ruslán y Ludmila,* 1842, de Glinka (poema de Pushkin); *Boris Godunov,* 1874, de Mussorgski (Pushkin); *Aleco,* 1892, de Rachmaninov (poema de Pushkin); *El caballero avaro,* 1906, de Rachmaninov (Pushkin); *El gallo de oro,* 1909, de Rimski-Kórsakov (Pushkin); *La nariz,* 1929, de Shostakovich (relato de Gogol); *Eugenio Oneguín,* 1879, Tchaikovski (relato en verso de Pushkin); *Mazepa,* 1884, de Tchaikovski (sobre el poema *Poltava,* de Pushkin); *La dama de picas,* 1890, de Tchaikovski (Pushkin); S. Prokofiev, *El ángel de fuego,* 1954 (simbolista, Valeri Briúsov); *Kat'a Kavanová,* de Janácek (sobre *La tempestad,* de Alexander Ostrowski); Prokofiev, *Guerra y paz,* 1924 (Tolstói); *Memorias de la casa de los muertos,* de Janácek, 1930 (Dostoievski).

h) Sobre autores de lengua francesa: *Rigoletto,* 1851, de Verdi (V. Hugo, *Le roi s'amuse); Un baile de máscaras,* 1859, de Verdi (E. Scribe); *El rey Candaulo,* 1996, de Zemlinsky (A. Gide); *Ernani,* 1844, de Verdi (V. Hugo); *Edgar,* 1892, de Puccini *(La coupe et les lèvres,* de A. de Musset); *Tosca,* 1900, de Puccini (Victorien Sardou), *El barbero de Sevilla,* 1816, de Rossini (Beaumarchais); *El gran macabro,* 1978, de Ligeti (Ghelderode); *Mitrídates, rey del Ponto,* 1770, de Mozart (Racine); *Las bodas de Fígaro,* 1786 (Beaumarchais); *Diálogos de carmelitas,* 1957, de Poulenc

(G. Bernanos); *Los pechos de Tiresias,* 1917, de Poulenc (Apollinaire); *La voz humana,* 1959, *de Poulenc* (Cocteau): *Ifigenia en Aúlide,* 1774, de Gluck (Eurípides); *El cornudo magnífico,* 1932, de Goldschmidt (Crommelinck); *Mireille,* 1864, de Gounod (epopeya de F. Mistral); *Judith,* 1925, de Honegger (Racine); *Antígona,* 1927, de Honegger (Cocteau/Sófocles); *Juana de Arco en la hoguera,* 1939, de Honegger (Claudel); *Adriana Lecouvreur,* 1902, de Cilea (Scribe y Legouvé); *Peleas y Melisenda,* 1902, de Debussy (Maeterlinck); *El elixir de amor,* 1882 (*Le philtre,* de Scribe); *Fidelio,* 1905-1814, de Beethoven (Louis Alexandre); *Los puritanos,* 1835, de Bellini (de *Têtes rondes et cavaliers,* de Ancelot y Saintine); *Candide,* 1956, de Bernstein (del relato de Voltaire); *Carmen,* 1875, de Bizet (Merimée); P. Dukas, *Ariane et Barbe-Bleu,* 2012 (Perrault); B. Bartók, *El castillo de Barbaazul,* 1918 (Perrault); Fabian Panisello, *Le malentendu,* 2017 (Camus).

i) Sobre autores españoles: *Don Giovanni,* 1787, de Mozart *(El burlador de Sevilla,* de A. de Claramonte, y *Dom Juan,* de Molière) *La zapatera prodigiosa,* 1982, de Zimmermann (García Lorca); *La fuerza del destino,* 1862, de Verdi (duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino); El trovador,* 1853 (García Gutiérrez); *La casa de Bernarda Alba,* 2000, de Reimann (García Lorca); *Yerma,* de Heitor Villa-Lobos (García Lorca); *La vida breve,* 1913, de Falla (Fernández Shaw); *El caballero de la triste figura,* de Tomás Marco (Cervantes).

j) Sobre otros autores: *Iolanta,* 1892, de Tchaikovski (H. Hertz); *Jenufa,* 1904, de Janácek (G. Preissová); *La zorrita astuta,* 1924 (relato de R. Těsnohlídek); *El corsario,* 1848, de Verdi (poemas de Lord Byron); *El holandés errante,* 1843, de Wagner (leyenda); *Tanhauser,* 1845 (leyenda); *Los maestros cantores,* 1868, de Wagner; Elena Mendoza, *La ciudad de las mentiras* (relatos de J. Carlos Onetti); Karol Szymanowski, *El rey Roger,* 1923; Ginasterra, *Bomarzo* (relato de Mujica Láinez).

Los grandes teatros de ópera suelen programar, junto a una docena de títulos inexcusables (entre los que se encuentran *La Bohème, La traviata, Carmen, Aida, Don Giovanni, Nabucco, Madame Butterfly...)* otros de menor renombre. Muchos de estos últimos, no todos, se encuentran en la relación que precede. Cualquier teatro que se precie programará, con toda probabilidad, algún Wagner por temporada.

¿Cómo iniciarse en la ópera?, me preguntan algunos conocidos que saben de mis debilidades por el teatro cantado. Alguien aconsejará que el mejor método está en escuchar recitales de arias y coros

famosos. Es posible que esa sea una buena recomendación. Pero, al margen de ser poco amigo de recitales de divos y divas, como ya he dicho anteriormente, mi recomendación es muy sencilla: tirarse de cabeza a la piscina, es decir, ver en DVD o en el teatro una ópera completa, empezando —en eso estaría de acuerdo— por las óperas más atractivas. En la Asociación A. Kraus, sin registro ni estatutos, que fundé hace nueve años, procedí de este modo. La mayoría de los asistentes no habían visto nunca una ópera cuando inauguramos la asociación. La proyección, precedida de presentaciones y seguida siempre de un coloquio, los introdujo desde la primera noche en la ópera. Una observación al respecto: es posible que la proyección en gran pantalla de actuaciones estelares, que actualmente prodigan los grandes teatros de ópera y es posible ver en multitud de salas de cine, sea más recomendable incluso que la asistencia inicial al teatro. Por una razón muy sencilla: por la cultura de la imagen con la que contamos y por la atinada selección de planos en la que los técnicos saben acercarnos a los intérpretes, al director musical, así como detalles de la escenografía y los efectos plásticos, etc., con lo que se retiene más la atención del espectador que se inicia que en una actuación en vivo. Es mi opinión solo para principiantes.

### 4.5. *Poetas y cantautores*

Aunque en estas páginas he asociado a poetas con músicos catalogados como clásicos (pese a sus diferencias de movimiento y estilo), permitidme que acabe recordando brevemente a los llamados poetas sociales y, más en concreto, a aquellos poetas y cantores a un tiempo que acercaron su oído al rumor de los oprimidos, pues esta fue su tónica más generalizada. En Francia, se los llamó *poetas de la canción,* aquí los conocemos como *cantautores.* Muchos de estos poetas ya están olvidados. Otros continúan alimentando nostalgias y protestas de tiempos que tildamos de pasados. Y, no obstante, sigue habiendo motivos para discrepar y optar por las utopías. Las utopías siempre existirán en la mente y el corazón de la gente lúcida y honrada, y, entre esta gente, no faltarán nunca los poetas y los cantores. Afortunadamente. Estoy seguro de ello. La esperanza de un cambio para mejor puede seguir alimentando la poesía y el canto. No podemos prescindir de esa esperanza para seguir adelante. Aunque nos cueste hacerlo.

La lista de estos poetas de la canción sería larga. Imposible evocarlos a todos. Por razones de edad, aún sigo recordando —y escu-

chando— algunas de esas voces que tuvieron en los años, sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo su momento de más alta lucidez. Aunque Bob Dylan no esté entre mis favoritos, no puedo olvidar su *Blowin' in the wind (Soplando al viento).*

> ¿Cuántos caminos debe un hombre andar
> para que lo tengáis por hombre?
> ¿Cuántos mares debe surcar una blanca paloma
> para poder descansar en la arena?
> ¿Cuánto tiempo seguirán silbando las balas del cañón
> antes de ser proscritas para siempre? [...]
> ¿Cuántas más muertes tendrá que haber
> para saber que ha muerto demasiada gente?[388].

No es de extrañar que a los detentores del poder les molestaran las canciones que alimentaron las protestas contra la política beligerante de los Estados Unidos. Tampoco es de extrañar que en la Francia de De Gaulle molestara y fuese prohibida en su momento —durante la guerra de Argelia— la canción *Le déserteur (El desertor)* de Boris Vian —1920-1959—, predecesor de otros cantautores. En la canción se cuenta cómo el poeta, al ser requerido para la guerra, le escribe una carta al presidente de la República, la cual no tiene desperdicio, indicándole su voluntad de desertar:

> Señor presidente,
> que no quiero hacerla,
> que no estoy en la tierra
> para matar a la gente [...][389].

De los poetas de la canción francesa en su llamada *edad de oro,* de 1960 a 1990, destacaría los nombres de Léo Ferré (1916-1993), Jacques Brel y Georges Brassens. Tres figuras aún de actualidad, al menos para muchos nostálgicos lectores-auditores entre los que me cuento. De tendencia ácrata los tres. Ferré profesa abiertamente la anarquía: *Merde à Vauban* (aclaro que Vauban fue el gran constructor y restaurador de fortalezas militares durante el reinado de Luis XIV). Por su lado, Brassens cultiva una ironía fina e hiriente, contra él en primer lugar, que lo define como un humorista ácido, ocurrente y sorpresivo en todo momento: «*Mourir pour des idées, / d'accord, mais de mort lente:* Dar la vida por las ideas, por la patria, vale, pero no corre prisa», nos dice el cantor. El Brel de *Ne me quitte pas* es también el poeta que denuncia la hipocresía y las convenciones seudorreligiosas.

Al igual que Paco Ibáñez, Raimon o Serrat, entre otros, procedieron con la poesía española (Quevedo, A. Machado, M. Hernández), Ferré supo dar vida a los poemas de Baudelaire, Verlaine, Villon, Aragon... Bravo a todos estos «liederistas» del siglo XX que, además de compositores al servicio de la poesía, le pusieron melodía y voz a sus propios poemas. En mis años en Francia, asistí a dos conciertos de Paco Ibáñez. Sin ser explícito, todos, españoles y franceses, comprendíamos el sentido de aquellas canciones en los años de la dictadura franquista: *A galopar, Balada del que nunca fue a Granada, Andaluces de Jaén, Soldadito boliviano, Nos queda la palabra*...

Mencionaré a dos de mis favoritos, el griego Mikis Theodorakis en las interpretaciones de poetas griegos o del *Canto gene*ral, de Pablo Neruda, y el canadiense Leonard Cohen... Cada uno de nosotros puede completar esta lista de poetas de la canción que aquí dejo simplemente esbozada. Os invito a que lo hagáis. L. García Montero nos da sus razones:

> Por sus canciones cruzan las ciudades,
> las historias de amor, las soledades,
> los malditos de buenos sentimientos.
> Baudelaire con guitarra madrileña,
> Joaquín Sabina escribe lo que sueña
> en la rosa canalla de los vientos[390].

Cuántos y cuántos se nos quedan en el tintero a los jóvenes nostálgicos (Atahualpa Yupanqui, Nacha Guevara, Víctor Jara... allá por los países de habla castellana). Acabaré con estos versos del argentino Alberto Cortez que muchos habéis de reconocer:

> Quiso volar igual que las gaviotas,
> libre en el aire, por el aire libre,
> y los demás dijeron, «¡pobre idiota,
> no sabe que volar es imposible!».
>
> Mas él alzó sus sueños hacia el cielo
> y, poco a poco, fue ganando altura
> y los demás quedaron en el suelo
> guardando la cordura.

* * *

Y, ahora, si me lo permitís, os invito a que me acompañéis a aquella reunión simpática en la fuente Castalia a la que he prometido acudir antes de despedirme de los poetas y los músicos. Un momento. Se han dado cuenta de nuestra presencia. ¿Sabéis de qué hablan? ¿No? Yo tampoco entiendo el griego clásico en ese dialecto del Parnaso. Pero lo adivino. Están dolidas por el olvido en el que las han dejado en estos tiempos los artistas de la danza, del canto o de la poesía. Ya no las invocan como antes. Lo que no es un obstáculo para que ellas vengan en nuestra ayuda. ¡Las musas!

Capítulo VI

# La escritura y la lectura del poema

Recordemos aquella experiencia frente al mar del cap. I. Surgieron en ella percepciones, emociones, pensamientos, ensoñaciones, simpatía, diálogo... Si, además, alcanzamos el gozo del silencio, no hay duda: vivimos una auténtica experiencia poética. El poeta, el artista en general, necesita del silencio como del aire para respirar. Aquí encajan algunas preguntas: ¿cómo pueden los poetas exponer sus experiencias en la escritura o, dicho con otras palabras, cómo es posible pasar del silencio a la palabra? ¿Cómo podemos, los lectores, emprender la tarea de medirnos con el poema? ¿Qué puede aportarnos la lectura? Algunas respuestas a estas preguntas han podido quedar esbozadas en las páginas que preceden. Por ello, seré breve en este capítulo final.

## 1. La escritura del poema

### 1.1. *Del silencio a la palabra*

> Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema *tiende por naturaleza al silencio*. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.
>
> J. Á. Valente[391]

> Mi fe es que cada nombre lleva al ser.
>
> Alicia Silvestre, *El faro de Sigfrido*

Entre los bienes que los hombres compartimos, el más preciado sea quizá la palabra. Miles, millones de años ha requerido la palabra

para alcanzar su estado actual, para acomodarse a nuestros pensamientos, para mejorar nuestro pensamiento. Nos llenan de asombro los hallazgos de la ciencia. Asombroso es igualmente el campo de la palabra, su sencilla adquisición y sus incontables servicios. Dominamos hoy en día, con la palabra, grandes esferas del saber. Admira su poder y admiran su insignificancia, su inmaterialidad, ese poco de aire convertido en sonido que desaparece en el momento de emitirlo. A la palabra, esa poca cosa en su apariencia, acudió un buen día el hombre para plasmar su decir en el poema y entregarlo a sí mismo y a sus semejantes para *su* reconocimiento —reconocimiento del poema, reconocimiento en el poema—. Pero esa palabra, con la que es posible decirlo casi todo en nuestra vida diaria, ofrece resistencias cuando le pedimos que exprese nuestros sentimientos, nuestra vida interior, el misterio que nos rodea y no alcanzamos a explicar, en definitiva, cuando pasamos del decir corriente al decir poético. Acabo de decir esta obviedad y ya estoy viendo el aplauso de turiferarios y teóricos de Mallarmé, enarbolando las grandes frases del Maestro: «La poesía no se hace con sentimientos ni con ideas, se hace con palabras». «Hay que inventar una lengua nueva para la poesía». «Hay que ceder la iniciativa a las palabras». Vayamos por partes.

Se dice que solo pensamos con palabras, es decir, que cuando pensamos, es como si nuestra mente nos estuviese explicando o contando algo con palabras. Si alguien nos ve mudos y nos pregunta en qué estamos pensando, le diremos —con palabras, claro está—: estoy pensando en esto o aquello... La conclusión es clara: no podemos pensar más allá de las palabras, o no podemos pensar sin palabras: las palabras le dan forma al pensamiento. Con sus discrepancias, esto dicen los expertos en psicología y lingüística. Sin embargo, sí podemos sentir sin palabras, sí podemos gozar sin palabras, sí podemos crear o tararear una melodía sin palabras. La sensación puede atravesar la frontera de las palabras, ir más allá de adonde van las palabras. Todos hemos dicho alguna vez: *no sé cómo expresar lo que siento*. Esto puede ser debido a nuestro conocimiento insuficiente del lenguaje. Pero puede que se deba a que el lenguaje no es capaz de sustituir a la experiencia poética. Porque esa parte gozosa de la experiencia poética, que puede llevarse a cabo sin palabras, será costosa de plasmar en el lenguaje. Los poetas, místicos y no místicos, emplean para definir esa experiencia el término *inefable* (vocablo que significa eso: *que no se puede decir).* Y, sin embargo, intentan decirla.

* * *

Decir lo inefable. Cambiar el silencio en palabra. Parece una contradicción. Lo es. ¿Cómo es posible, entonces, la expresión poética?

Me referiré, para contestar a la pregunta, a la poesía de más altos vuelos, a la poesía mística (quien dice lo más dice lo menos), en la que el yo alcanza la unión con Dios, aunque la vivencia por fuerza sea débil y de corta duración. Solo en el presagiado más allá tendrá lugar el éxtasis duradero: *Allá lo veremos (...) adonde entendamos estos secretos* (Santa Teresa, *Séptimas moradas,* cap. I), ya que la luz o la oscuridad, extremos que se tocan en la experiencia mística, solo proporcionan atisbos del misterio, mas no la visión plena. *A Dios nadie lo ha visto,* nos advierte el Evangelio de San Juan, I, 18, corroborando la ausencia divina, el *Deus absconditus* del Profeta. Al místico solo le queda seguir manteniendo encendida la esperanza con *llama de amor viva*.

Lo que acabo de decir de la mística podemos afirmarlo, salvando las distancias, de cualquier tipo de poesía amorosa. El proceso es el mismo, si bien el objeto, fuera de la mística, no será ya Dios, sino la persona amada o el universo que habitamos. En ambas vivencias se activa *el intercambio amoroso* que pretende conseguir la unión con el objeto.

En cuanto a la expresión de ambas experiencias por la escritura seré breve y conciso: *no es posible expresar enteramente* con el lenguaje la intensidad de esas vivencias. Pasado el goce de la contemplación, el poeta místico puede verse tentado por recuperarlo *(salí tras ti clamando...).* Posteriormente, intentará explicarlo con palabras, aun a sabiendas de sus limitaciones, obedeciendo a imperativos concretos: *Escribe, pues, lo que viste,* advierte a Juan el Espíritu (Apocalipsis, I, 19). Ya tenemos aquí parte de la respuesta. Los poetas escriben por *mandato del Espíritu,* que este sea el Espíritu del Dios, para el creyente, o la voz imperiosa de la conciencia. Y ese mandato se traduce en una obligación, en una necesidad. Los poetas escriben, no lo dudemos, porque necesitan obedecer a las voces que les impulsan a hacerlo. A ellas piden ayuda.

> Haz a la lengua mía tan potente
> que una chispa tan solo de tu gloria
> pueda dejar a la futura gente.

«Paraíso», XXIII, vv. 70-72[392]

Un lugar común para ponderar la imposibilidad de acercar lo vivido a lo dicho suele ser la propia constatación de la negatividad del lenguaje: *No existen palabras para contar lo que se siente*... Haciéndose eco de este sentir, el Dante nos habla de la insuficiencia de las palabras para expresar su visión del paraíso:

> Mi ver, desde aquel punto, superaba
> a nuestro hablar, que tal visión domeña.
>
> *Ibíd.*, XXXIII, vv. 55-56

Y para indicarnos hasta qué punto el habla se le queda corta, se dirige a los lectores con una comparación:

> Menos aquí, lector, podré contarte,
> de aquello que recuerdo, que un infante
> cuya lengua en la teta ejerce su arte.
>
> *Ibíd.*, vv. 106-108

Con estos o parecidos avisos iniciales, el poeta, convertido en transcriptor, afirma la sublimidad del acto al negar la posibilidad de expresarlo. Tras esto, y decidido a facilitar a sí mismo y a sus lectores la tarea, forzado se verá a desgranar el decir en *parábolas, ejemplos y comparaciones* que lo expliquen y ennoblezcan; a transfigurarlo con *metáforas, sinestesias y símbolos;* a presentarlo, con el *oxímoron,* en lugar conciliador de lo contradictorio; a convertirlo, con la *cita sagrada,* en incitante invitación al recorrido epifánico sin fin; a precisarlo con los términos más adecuados; a adornarlo con las sonoridades de la rima, los metros, la melodía acentual; a dotarlo de ritmo con *anticipos y retornos*... En definitiva, se trata de aquilatar la palabra por medio de estas figuras de la retórica[393] en una alianza fonético-sintáctico-semántica, es decir, en una interrelación de los sonidos con los sentidos de las palabras en atinada disposición sintáctica. Con todo y con eso, desengañémonos: no existirá la expresión perfecta, no existirá el poema acabado. «El contenido de la experiencia —dicho con palabras de un crítico certero—, por naturaleza y explícitamente, rebasa la "forma"»[394].

* * *

No existe el poeta perfecto. En la vida corriente empleamos expresiones como «estado de gracia», «estado de santidad», «estado de alarma», «estado de ánimo», «en estado de merecer», etc. Se entiende por *estado,* en estas y parecidas expresiones, la situación estable en la que nos encontramos física o espiritualmente. Del mismo modo, se podría hablar de *estado de poesía* como la situación que nos predispone y ayuda a sentir emocionalmente lo que percibimos o, en el momento de la escritura, a expresarlo de modo sugestivo. Para enfrentarse con la escritura, una nueva exigencia hay que añadir a las anteriores sobre el trabajo con las palabras: *vivir en la poesía*[395]. Al menos durante el tiempo que duren la experiencia poética y su escritura.

* * *

Experiencia poética, estado de poesía, dominio del lenguaje: estas son las claves del milagro de la escritura, de la palabra poética. Un breve poema de Sánchez Robayna me describe este milagro. El poeta, contemplando el mar griego, quiere explicárselo a sí mismo —de ahí su desdoblamiento—:

> Escuchaste,
> casi inaudible, sumergido
> al fondo de los pozos de la luz,
> un rumor, una sílaba casi,
> entre las aguas.
> Caía, desde el tímpano,
> en el espacio
> de lo no dicho, de lo indecible acaso,
> caía, breve
> rumor salino, en el silencio.
> Lo escuchabas nacer
> a lo decible, desde lo impronunciado[396].

* * *

Volviendo de nuevo la mirada al mar, a su inmenso estar en movimiento, habremos quizá pensado que ningún poema puede medirse con su grandeza. Y es cierto. Pero al poeta no vamos a pedirle que nos entregue el mar en su realidad inapresable. El poeta no volcará en el poema *el* mar, sino *su mar.* Y ese mar, *el suyo,* es el que a los lectores puede interesarnos, precisamente porque puede enri-

quecernos con facetas nuevas y nuevos modos de sentir su presencia. Esa es la creación del poeta, el don de su escritura, y en ese sentido, solo en ese, el poeta se convierte en creador (eso significa en griego el término *poeta),* en rival de Dios.

* * *

Vuelvo al silencio. Carmelita descalzo era fray Juan de la Cruz y no cartujo. Pero no concibo su poesía fuera del silencio, de ese silencio que el poeta requiere para escuchar sus voces interiores y lo que dicen las cosas calladas. Antes y después del *Cántico espiritual...* cuántas horas de silencio. Antes y después. Y dentro del *Cántico.* Es necesario el silencio para que el poema se geste y se vuelva melodía. El canto pide detención, pausa que lo remanse, que lo inunde de silencio, que nos inunde con su silencio.

*El canto* es, precisamente, el título de un libro de G. Guillevic. Se compone el libro de pequeños poemas. En este, como en sus otros libros, cada poema divide con dobles espacios los grupos de versos que lo componen.

> El canto se recoge
> en los silencios
> que se concede
>
> entre dos secuencias[397].

Ese espacio en blanco en el interior del poema es una zona de *recogimiento,* de *repliegue* sobre sí mismo, un silencio que el poeta juzga necesario para que cada verso quede suspendido en su aleteo sugerente, para darle un respiro antes de proseguir con su melodía. El poeta impone esos espacios interiores al poema —silencios en mi opinión— y nos aconseja a los lectores que los respetemos. Y lo que es más: en ocasiones, el poeta pide toda la página para cada uno de estos breves poemas[398]. ¿Cómo interpretar este «despilfarro» de espacios en blanco? Se diría que el poema es un subrayado al silencio blanco de la página, o que el poema se expande por el silencio de la página, o que la página, en su silencio blanco, es el marco adecuado del poema, o que el silencio del blanco de la página es el acompañamiento de callada música del poema.

En el título *El canto,* como en otros libros de Guillevic, una palabra reaparece en cada uno de los breves poemas que lo compo-

nen. En este, la palabra es *canto.* El término *canto* se carga en cada poema con el contexto que lo acompaña, se abre en un abanico de sentidos (se *polisemiza,* dirían los semiólogos) y se convierte en *arrullo, aire, melodía, motete, salmo, concierto, luz, endecha, balada, aria* (y todas las especies de cantares, canto coral, canto *a capella...)* Se diría que el libro contiene un largo poema fragmentado en el que cada fragmento, al tiempo que se integra en el todo que lo engloba, requiere una atención y un espacio propios.

A través del silencio
aparente del cosmos

a quien los escucha
suben

millares de cantos
que acaban

por encontrar en él
un punto de encuentro[399].

Abundan, de un tiempo a esta parte, los poetas de poemas breves (no sé si esto tiene que ver con el interés despertado, en el pasado siglo, por las formas breves de la poesía oriental)[400]. Frente al poema largo, el poema breve se conforma como un microuniverso abarcable por la memoria, latente en su totalidad y en cada una de sus partes. En muchas ocasiones, los poemas largos contienen poemas cortos. En unos y otros, el ritmo crea el canto.

* * *

Cercano del poema breve está la noción de *fragmento* de poema. Del fragmento en poesía, referido a G. Ungaretti, J. Á. Valente o, antes de ellos, a Mallarmé, afirma Sánchez Robayna: «El fragmento es un grito en el espacio silente», que «empieza desde una interrupción y termina por una interrupción». Referido a Valente, lo explica como una *suspensión del sentido.* Estos textos, por lo general breves, nos hacen suponer un *antes* del que provienen y un *después* indefinidamente prolongable. Dentro del poeta queda ese *antes* que no dice y ese *después* que deja en suspenso. Leamos este poema de Ungaretti[401]:

Aquí llega el poeta
y luego vuelve a la luz con sus cantos
y los dispersa.

De esta poesía
me queda
esa nada
de inagotable secreto.

No hay puntos ni comas en este texto, como si nada acabara. Solo dos mayúsculas indican el arranque de las dos «estrofas». El poema se inicia con *aquí viene el poeta.* Ese *aquí* presupone *otro lugar* del que se llega, no especificado, del que ha salido el poeta, lo que aumenta el carácter de fragmento, de trozo desgajado de su ser. No especifica ese lugar del que se llega, pero, al decir *vuelve luego a la luz,* presupone que antes —antes del texto escrito— el poeta no estaba en la luz. Ese espacio sin luz hay que imaginarlo como espacio de silencio, de penumbra intensa, necesario para la gestación o la vivencia poética, la que en un buen momento puede *volverse luz,* hacerse palabra, desenvolverse en *cantos dispersos.* De esa vivencia ilimitada e imprecisa se desgaja el canto, como un fragmento. Acabado el canto, realizada su dispersión, el poeta vuelve a la penumbra y al silencio.

El espacio marcado entre las estrofas crea, como en Guillevic, una pausa de silencio. Esa pausa es temporal, marca un tiempo existencial: el tiempo que media entre el alumbramiento y la dispersión de los cantos de la primera estrofa, y el tiempo posterior en el que el poeta rememora su poesía para advertir que de ella le «queda / esa nada / de inagotable secreto». La *nada* podría ser un cierre catastrófico si el poeta dijera, negativamente, que de su poesía *no le queda* nada. Pero la frase es afirmativa: de su poesía *sí* le queda *esa nada* henchida *de inagotable secreto*. El poema queda inacabado, ya que no puede acabar *lo inagotable* ni menos aún si se trata de *inagotable secreto,* próximo al no ser o al no saber. Por ello, no puede el poeta recordar su canto concreto, pero sí su estado de gestación, de silencio, de sombras. Por lo demás, la supresión del punto final deja el texto abierto, en suspenso.

* * *

El poeta no es poeta solo en el momento en el que escribe. Es poeta el que vive en estado de poesía. Del poema se puede decir algo

parecido. Escribe J. Á. Valente: «el poema nace al comenzar su gestación previa a la escritura exterior. En rigor, el poema no se escribe, se alumbra»[402]. En ese alumbramiento está presente la palabra.

### 2.4. *Poesía frente a prosa*

Descendamos a consideraciones más concretas en torno a la palabra poética. De tiempo atrás la crítica ha admitido unánimemente que la lengua de la poesía consiste en una serie de diferencias, o distanciamientos, con respecto a la prosa o a la lengua corriente. La primera y principal de estas diferencias, la que en cierto modo fundamenta a las demás, fue la formulada por Jakobson al hablar del signo lingüístico dentro de la función poética: «La poesía destaca el lado palpable del signo». No puede ser más plástica la expresión. En el habla, o uso particular que hacemos de la lengua, en el habla corriente, el interlocutor pasa directamente del significante (los sonidos de las palabras)[403] a los significados. Ni el que habla ni el que escucha se interesan por el significante. Servidor sumiso del significado, su misión consiste en llevarnos a él. Dicho de otro modo: el significante nos trae sin cuidado. Y lo que es más: apenas si rozamos muchas veces lo que dice (lo significado), dada la velocidad con la que opera el entendimiento humano para comprender los mensajes ordinarios. Pues, bien, en la poesía, el significante está preparado (U. Eco diría *orientado)* para que lo percibamos conjuntamente con el significado. Es más, en poesía, significante y significado son inseparables. Esto es particularmente perceptible en la poesía en versos regulares, en la que los sonidos (rimas en final de verso, aliteraciones, estribillos, etc.) nos deleitan formando un todo con el significado; lo que no sucede con el habla corriente en la que nadie habla en endecasílabos rimados, ni en estrofas ni con juegos de sonidos. En poesía, dentro del significante (lo separo ahora del significado con una finalidad didáctica) se suelen incluir aquellos rasgos o desviaciones que lo diferencian del uso corriente (hipérbaton, o disposición de las palabras, y demás figuras de la fonética, la prosodia y la gramática).

Para algunos tratadistas, estas desviaciones se conceptúan como *faltas voluntarias* contra la norma del lenguaje habitual[404]. Admitiendo la brusquedad de esta formulación, diré que, con ser importantes las infracciones o faltas que los poetas cometen en relación con el significante (fonético y sintáctico), son de mayor relieve las que conciernen a la semántica o a la significación (en la medida —vuelvo

a insistir— en que puedan ser diferenciables taxativamente estas dos vertientes de la lengua). Se ha llegado a decir que la fonética era lo que distinguía a la poesía tradicional de la prosa; mientras que en la poesía en verso libre o en el poema en prosa importaba la semántica, siendo irrelevante la fonética. No puedo estar de acuerdo con esta simplificación, pues, amén de lo ya dicho sobre la inseparabilidad del significante y el significado en poesía, no es cierto que la poesía contemporánea, por dejar de lado los versos y estrofas tradicionales, abandone la parte sonora del lenguaje; y, por lo que se refiere a los poemas tradicionales, no por ser prosódica y métricamente impecables pueden ser considerados poesía si carecen de intensidad y sugerencias semánticas.

De las *faltas* o infracciones de la poesía con respecto a la prosa se ocupa la retórica, la que en formulaciones ya aceptadas divide sus figuras en *fonéticas* (rimas, aliteraciones, repeticiones y supresiones varias, etc.), *gramaticales* (hipérbaton o cambios en la posición de las palabras en la frase, elipsis, etc.), *semánticas* (donde imperan las dos asociaciones, ya vistas anteriormente: la sinestesia y la metáfora) y *lógicas* (la ironía, la litote, el sarcasmo...)[405]. Haciéndose eco del pensamiento de Mallarmé, Valéry nos dirá que todas estas figuras o distanciamientos con el decir prosaico, no son adornos vanos, antes bien constituyen «la esencia misma de lo poético, pues con ellos se libera la carga poética encubierta en el mundo». El fondo no es el que causa la forma, el fondo es solo uno de sus efectos[406].

* * *

La escritura ha de proponerse expresar intensamente la vivencia poética. El poeta argentino, Roberto Juarroz, lo enuncia de este modo:

> El oficio de la palabra,
> más allá de la pequeña miseria
> y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
> es un acto de amor:
> crear presencia.

Juarroz pretende que la palabra poética no remita solo a un concepto, más o menos vago, sino que nos traslade al referente al que señala o a la cosa misma. El término *presencia* implica contacto y

comunicación con la vida. En definitiva, la palabra poética debe crear vida en el hombre. Mediante ella, el poeta y el lector pueden sentir el pálpito de la vida, su presencia. Tocados por la varita mágica de la escritura, los objetos se animan (lo que etimológicamente quiere decir que *activan su alma).* Esto es así en principio. En principio —digo—, pues la identidad palabra = objeto no es enteramente posible. Pero sí la vivencia.

* * *

En la teoría de la comunicación poética se dice que el poeta *codifica,* es decir, les pone nombres a las cosas o las llama por su nombre, que viene a ser lo mismo. El lector, por su parte, *descodifica* el poema, lo que equivale a decir que hace el camino inverso: va de las palabras a las cosas[407]. El problema de la escritura poética está en dar con las palabras justas para que el lector vaya a las cosas y estas conmuevan su ser, como las pinturas del templo de Cartago conmovieron a Eneas. Ese es el trabajo del poeta escritor. En un poema, bastante citado en discursos como el presente, Juan Ramón Jiménez —que confiesa *no saber decir* «porque aún no está hecha / mi palabra»— le pide a la Inteligencia que venga en su ayuda para encontrar las palabras apropiadas para que él *cree las cosas* y lleven a las cosas a sus lectores:

> ¡Inteligencia, dame
> el nombre exacto de las cosas!
> ... Que mi palabra sea
> la cosa misma
> creada por mi alma nuevamente.
> Que por mí vayan todos
> los que no las conocen, a las cosas:
> que por mí vayan todos
> los que ya las olvidan, a las cosas:
> que por mí vayan todos
> los mismos que las aman, a las cosas...
> ¡Inteligencia, dame
> el nombre exacto, y tuyo,
> y suyo, y mío, de las cosas![408].

* * *

Se habla de poetas retóricos que acuden a las metáforas, sinestesias y otras figuras, cambiantes en parte según los tiempos y lugares. A esta especie, con las diferencias que haya que señalar, pertenecen los poetas barrocos, simbolistas, superrealistas. Frente a ellos estarían los poetas perceptivos o perceptivo-sensitivos, de escritura clara y sencilla, sin el menor alarde retórico. A esta clase pertenece, por lo general, la *poesía de la experiencia* a la que ya aludimos. A primera vista, se podría pensar que los poetas de la experiencia escriben sin dificultad; que sus textos son fáciles de imitar. Azorín, en un libro delicioso, *Un pueblecito, Riofrío de Ávila,* nos advertía de lo contrario. El protagonista de este libro es un clérigo del siglo XVIII, don Bejarano Galavis y Nidos, escritor de estilo llano. Azorín apostilla:

> Está muy lejos Bejarano de Torres Villarroel —que él conoce— y de los eclesiásticos «elegantes» del siglo XVIII. ¿Que cómo ha de ser el estilo? Pues el estilo... mirad la blancura de esa nieve de las montañas, tan suave, tan nítida; mirad la transparencia del agua de este regato de la montaña, tan límpida, tan diáfana. El estilo es eso; el estilo *no es nada.* El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: *esto no es nada.* Que piense: *esto lo hago yo.* Y que, sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo —quien así lo crea—; y que eso que no es nada, sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado[409].

* * *

Retomemos ahora la frase de Mallarmé: «el poema no se hace con ideas ni sentimientos, se hace con palabras». Pues bien, la frase es aceptable referida a la última fase del proceso poético: la escritura.

Hay momentos en la vida en los que un hecho, una frase, que hemos admitido sin dificultad a lo largo del tiempo, de pronto nos manifiesta de modo fulgurante su honda verdad. Lo que veníamos entendiendo de modo racional se hace *vivencia* asumida con todo nuestro ser. Ocurre esto con muy poca frecuencia en la vida corriente. Ocurre con más frecuencia en la escritura del poema. Por ello, decir que el poeta trasvasa a la escritura las experiencias poéticas anteriores merece algunas consideraciones. La mayor de ellas estriba en que la escritura es en sí misma una experiencia de tal calado que hay quien dice que es ella la que crea el poema. Dicho de otro modo, en la escritura, en sus tanteos, puede surgir una luz viva que nos haga intuir con gran hondura un sentimiento o una opinión poco

frecuentes en las experiencias previas[410]. Esto es así incluso en el caso de poetas menos exigentes. O. Paz lo ratifica: «La vida es como la poesía, cuando el poeta escribe un poema. Empieza por ser una invitación a lo desconocido; se escribe la primera línea y no se sabe lo que hay después»[411].

En ocasiones, puede el poeta iniciar la escritura con una vaga idea, con una palabra descontextualizada, con una imagen, con nada. Y puede ocurrir que, durante el proceso de la escritura, las palabras —también los silencios— vayan acudiendo, se vayan ordenando, y tome cuerpo el poema en el folio. El acto de la escritura ha estimulado la memoria y la mente, yo diría que también el inconsciente, el yo profundo del poeta. Por diversas, y a veces extrañas asociaciones, unas palabras convocan a otras. Al igual que el pintor, que mientras pinta juega y experimenta con formas, manchas, líneas y colores, que no tenía previstos en su mente, el poeta juega con las palabras: con sus formas, resonancias, significados, asociaciones, emplazamientos. Algo de esto quiere decirnos Mallarmé.

* * *

El trabajo con las palabras puede proseguir sobre un poema ya escrito. Este ejercicio no tiene por qué tratarse forzosamente de un trabajo de corrección. Llamémosle más bien... de perfeccionamiento del poema. En razón del tiempo invertido en la escritura, se hablará de poetas de la espontaneidad (suelen ser más vivos, más directos, más ilógicos a veces, menos reflexivos, más prolijos), y poetas de alumbramiento lento, amigos de aquilatar el poema minuciosamente. Estos últimos suelen ser menos prolijos y, por lo general, amigos de retocar lo escrito. Esta labor de retoques debe evitar que con ellos se pierda la esencia del poema o la vivenciación del mismo. No hay normas fijas en este terreno. Algunos llegan a decir que el poema es perfectible —corregible— hasta su destrucción, lo que no debe forzosamente sonar a salida de tono, ya que la destrucción poética en aras de la perfección podría conducir al reencuentro con el silencio vivencial del que partió la escritura.

En suma, el poeta tiene que buscar el decir justo, con tenacidad y paciencia, incluso como un reto o desafío, como esa «lucha intolerable de las palabras y los sentidos», de la que habla Eliot[412]. ¿Para qué esa lucha o simplemente ese trabajo? Umberto Eco nos diría que para dotar al poema de un decir *sugestivo* que lleve al lector (y el poeta es el primer lector del texto) a una comprensión (entendi-

miento y emoción) honda y certera de lo escrito. Esto lo dice U. Eco y sin duda tiene razón. Resumiendo: el texto poético implica un trasvase a la escritura de una experiencia poética doble: la experiencia previa a la escritura y la que se gesta en la propia escritura.

### 1.3. *Las formas de los poemas*

No creo necesario hablar de las distintas especies de poesía (lírica, épica, mística, didáctica; clásica, barroca, romántica, etc.). Tampoco voy a extenderme sobre la poesía tradicional rimada o versicular en la que el verso ha sido un molde y modelo del *decir sonoro.* Una evidencia: no podemos afirmar que todo lo escrito en verso cumpla con la condición primordial de la poesía: *decir intenso, rítmico y emotivo.* Este decir poético puede encontrarse tanto en la poesía en verso como en la poesía en prosa. Sin este *decir* ni los versos ni la prosa son poesía.

* * *

En la segunda mitad del siglo XIX, cobran carta de naturaleza poética dos subgéneros: el *poema en versos libres* y el llamado *poema en prosa.* Estos dos «inventos» pretenden liberar la poesía de las imposiciones de la tradición y hacerla más expresiva (tener más posibilidades de expresar el mundo del poeta al liberarse de las obligaciones del verso tradicional). Es comprensible el entusiasmo de Baudelaire cuando, después de escribir en versos regulares *Las flores del Mal,* se decide por las nuevas formas en *El esplín de París.* Dice el poeta: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin rima ni ritmo, lo bastante flexible y percutiente como para acomodarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?»[413]. Excelentes cultivadores del poema en prosa son Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Darío, Valente, Juan Ramón Jiménez, Auden, Tagore, Azorín y muchos otros. Alguien ha llegado a decir que es en prosa donde se miden los verdaderos poetas[414]. Por lo general —o al menos esa es mi sensación—, los poetas, incluso cuando no pretenden el poema en prosa, son unos prosistas de una musicalidad envidiable que para sí quisieran afamados narradores.

El corte entre el verso regular y el verso libre o el poema en prosa no ha sido tajante. En los análisis rítmicos que, como traductor,

me he impuesto, he advertido que los poetas franceses *versolibristas,* sin quizá tener conciencia de ello, enmascaran ritmos alejandrinos en sus versículos o en sus versos libres. La querencia de los poetas españoles por el heptasílabo o el endecasílabo se pone de manifiesto en la abundancia de estas medidas en sus versos libres, particularmente en los menos jóvenes. Lo cual es comprensible si tenemos en cuenta la formación de estos poetas a través de la lectura de la poesía del pasado. Es posible que las nuevas generaciones se aparten de estos hábitos métricos.

En definitiva, la poesía se puede encontrar en cualquier género literario. Algunos escritores llegan incluso a afirmar que la valía de un texto literario, sea cual sea su género, depende de su latir poético[415].

Cada cual tiene sus gustos. En lo tocante al poema en prosa, me quedo con *Platero y yo,* ese libro conmovedor del poeta de Moguer. Cada uno de sus fragmentos es una maravilla poética. No importa que un hilo narrativo lo recorra.

* * *

A lo largo de este ensayo me he referido al poeta como autor del poema. En la épica, está claro que Homero no habla de Homero de modo explícito, sino de Aquiles. No dice *yo* (Homero), sino *él,* Aquiles. En la lírica, la cosa cambia. Machado sí escribe *yo (yo voy soñando caminos).* Los románticos acentuaron este yo, y Jakobson centró en él el decir lírico (por oposición a la épica —territorio del *él*— y a la dramática —escenario del *yo-tú*—).

Para ser más precisos, conviene hacer la diferencia entre el yo del poeta (el que escribe el poema), y el yo del enunciado, es decir, el yo que aparece en el poema, al que se lo denomina *yo lírico.* Las opiniones, en este ámbito, llegan a rizar el rizo. Pero, dejando de lado el análisis semiótico y/o pragmático sobre el sujeto del poema, me interesa más bien el enfoque psicológico por concernir a la relación del poeta con el *yo lírico* expresado en el poema. Acudo a los poetas y advierto que sus opiniones son muy dispares. En el cap. I.2. cité a Walt Whitman, quien atribuía todos los papeles a *su yo* en su situación concreta. Muchos otros abundan en este sentir. Leo en Ungaretti: «Este libro [afirma el poeta en la nota inicial de su libro *L'Allegria]* es un diario. El autor no tiene otra ambición, y cree que aun los grandes poetas no tuvieron otra que la de dejar una hermosa biografía»[416]. No todos comparten este «egoísmo». J. Á. Valente subraya en su *Diario anónimo* opiniones de otros poetas. La de

E. Dickinson: «Cuando me pongo a mí misma como lo Representativo del poema, no quiere decir que sea yo, sino una persona supuesta»[417]; las de F. Pessoa *(Libro del desasosiego):* «Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos». «Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay entre mí y mí?»[418].

Dejando ahora de lado lo que opinan los poetas, considero que: a) no se puede confundir al poeta con el yo inscrito en su poema, ya que este último está, en el mejor de los casos, circunscrito al tiempo y al espacio de la escritura; b) retomando la frase de Rimbaud —*yo es otro*—, el poeta, en el acto de la escritura, ha actualizado un yo complejo, conformado como un yo peculiar inscrito en la experiencia del poema; c) desde un punto de vista social, la implicación del *yo lírico* en el poema es variable (hay un yo social más marcado en Miguel Hernández que en García Lorca, lo que no quiere decir que García Lorca careciese de conciencia social).

### 1.4. *El ritmo*

Un hecho constitutivo del poema y del arte en general es el *ritmo*.

Desde la Antigüedad hasta nuestros días hemos venido oyendo una verdad fundamental: que *el arte imita a la naturaleza,* lo que equivale a decir que imita la vida. También el ritmo del poema es una imitación del ritmo de la vida.

A lo largo del siglo XX, se han producido innovaciones importantes en todas las artes. La más espectacular de estas innovaciones, en nuestro mundo occidental, tiene lugar en el ámbito de la pintura con la invención del arte *abstracto* por Wassily Kandinski hacia 1910. Kandinski innova (no me gusta decir *rompe)* sobre un arte figurativo viejo de veinte mil años de historia (si situamos el nacimiento de la pintura en las cuevas prehistóricas). En poesía, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se han ido abandonando los modelos clásicos, como ya hemos visto. Hay, no obstante, un elemento que considero esencial y permanente: *el ritmo.* Sin él desaparecería la poesía y cualquier manifestación artística. Aún más: sin él no existirían el amor ni la vida.

La palabra *ritmo* viene del griego *reóo* (fluir, pasar). Fluir, pasar, es la condición de la vida, como el agua del río de Heráclito *(panta rei,* todo fluye, que dijo el filósofo): *todo es movimiento*[419]. Hace solo unas décadas, por ritmo se entendía primordialmente la disposición

acentual generadora de la «melodía» del verso. En la actualidad, la noción de ritmo es más comprensiva. Cabe definirlo como el «retorno, o reaparición perceptible, de elementos formales y/o semánticos en cualquier objeto, en nuestro caso el poema». Es una definición más generosa y exigente.

Cabe decir que el ritmo, es decir, *los retornos,* conforman la poesía de la vida en su continuo palpitar: desde el más microscópico de los insectos hasta la inmensidad de las galaxias y los espacios siderales. Retornan los años con sus estaciones; retornan los ciclos lunares; advertimos el ritmo del mar en el continuo y siempre recomenzado movimiento de sus aguas; albas y atardeceres marcan el ritmo del Sol y de la Tierra desde hace millones de años; el ritmo explica la vida en movimiento de las galaxias, de los cuerpos celestes regulados por las fuerzas gravitatorias y electromagnéticas; al ritmo del corazón y de los pulmones debemos los seres sintientes la vida de cada una de nuestras células.Una evidencia se impone: con la pérdida del ritmo acaecería nuestra muerte y la del cosmos[420]. «Todo es ritmo —concluye Novalis—. Si se suprime el ritmo del mundo, también se suprime el mundo»[421].

En *Eupalinos o el arquitecto,* P. Valéry compara la música con la arquitectura, por cuanto ambas rodean o envuelven totalmente al ser humano[422]. Pero no se trata simplemente de envolver o dejarse envolver pasivamente, sino de recibir y dejar que en nosotros repercutan gozosamente las vibraciones que nos vienen del espacio. ¿Por qué en el interior de un templo románico experimentamos sensaciones de relajado recogimiento que nos invitan a la meditación o incluso al apagamiento de los sentidos y de la mente, y por qué en el templo gótico sentimos impresiones de elevación, de dilatación anímica y de aspiración a la luz y al color? Sencillamente, porque estamos interrelacionados con dos espacios distintos. Esto mismo nos ocurre con una composición musical o con un poema.

* * *

Una salvedad: *las limitaciones de la memoria humana piden que el ritmo sea perceptible.* La memoria humana solo percibirá los retornos de elementos próximos. Por suerte, abundan los poemas cortos. Pero ¿por qué un poema, o una composición musical, o un cuadro, pueden sorprendernos, mover nuestras pulsaciones? Por una razón muy sencilla: porque sus ritmos saltan del poema, de la melodía

musical, del cuadro del pintor, para unirse con los nuestros y conseguir que respiremos conjuntamente con la armonía compartida. Esto es físicamente demostrable en el caso de la música, por componerse esta de ondas que nos llegan en toda su conformación material y espiritual. Pero es válido igualmente para el poema o cualquier objeto artístico.

Otra salvedad: *en razón de nuestras limitaciones perceptivas, y de nuestra propensión al cansancio,* agradecemos que los retornos rítmicos se nos presenten *a un tiempo como reconocibles y como alterados.* De no darse esta última condición, el ritmo se volvería monótono, aburrido y, en consecuencia, dejaríamos de percibirlo. Un ejemplo: el ritmo cardíaco o el ritmo respiratorio no nos llaman la atención normalmente. ¿Cuándo los percibimos? Cuando se sufre una alteración rítmica (una arritmia, una taquicardia). Tampoco prestamos mucha atención al ritmo solar. Pero se convierte en noticia cuando, como consecuencia de un eclipse, se produce una alteración. El *Bolero,* de Ravel, que rompió con la forma sonata a la que estaban habituados los músicos y carece de desarrollos, se haría monótono si cada una de sus repeticiones no viniera alterada en sus timbres y volúmenes. En las composiciones musicales clásicas y románticas (Haydn, Mozart, Beethoven, etc.) el ritmo se hace tan perceptible, si les prestamos atención, como en el mismo *Bolero.* Lo mismo hemos de decir de las artes pláticas. En ellas, se me objetará, no hay fluir, todo se ve de golpe. Sí, por eso se llaman artes de la simultaneidad: sus elementos están de modo conjunto ofrecidos a la mirada; no aparecen unos después de otros, como ocurre con la poesía y la música. Pero no por eso están exentos de ritmo: detengámonos ante un cuadro, figurativo o abstracto, ante la fachada de cualquiera de nuestras catedrales, románicas, góticas, barrocas. Veremos como sus elementos se reiteran (retornan): líneas rectas o curvas, archivoltas, ventanales, entradas, esculturas... ¿no parece como si estos elementos se respondieran unos a otros obligándonos a desprendernos de la mirada simultánea para convertirla en un recorrido de ecos visuales? Ese es su ritmo.

En la poesía tradicional —con versos regulares y rimas— el ritmo se hace tan perceptible como en una sinfonía de Haydn: vuelven las mismas medidas, vuelven las sonoridades de las rimas, vuelven los estribillos... No son necesarias pruebas ni análisis. Basta con pegar el oído. Vaya, no obstante, como ejemplo, el inicio de aquella barquilla de Lope, que vibra aún en mi memoria desde la infancia:

Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas, desvelada,
y entre las olas sola.

El poema cuenta con treinta y dos cuartetas, con lo que asistimos en su lectura a un retorno estrófico perceptible. En la estrofa inicial, la que aquí propongo, podemos observar el retorno de las medidas (los versos son todos de siete sílabas); el retorno de las rimas asonantes y consonantes en final de verso: r*ota* / desvel*ada* / s*ola;* el retorno musical de aliteraciones y juegos silábicos: *velas* tiene su eco en des*vela*das, y la*s ola*s en *sola*; el retorno de complementos aunque con distintas palabras: *entre peñascos rota / entre las olas sola;* los retornos semánticos, de los temas: el tema de la desolación y la ternura que el poeta nos transmite a los lectores (porque esa barca, que puede ser una metonimia del poeta o del lector, es solo *barquilla,* y *pobre,* y *rota,* y *sin velas,* y *sola...).* Todo eso y más está claramente concentrado rítmicamente en esa sencilla estrofa.

En el verso libre y en el poema en prosa el ritmo no se hace tan visible. Es cierto. Pero, pese a su enmascaramiento, está presente, tan presente como en el verso regular (si el poeta se ha dejado llevar de su propio ritmo al escribirlo), tan presente como en la música contemporánea. Hay que saber poner el oído. O lo que es lo mismo: hay que acomodar nuestro ritmo al ritmo del poema. Quiero por ello proponer un ejemplo de articulación rítmica de un poema en prosa. Comprobémoslo. Me serviré para ello del titulado «Emborrachaos», de Baudelaire[423]. Este es el poema y su disposición en la página del libro:

Emborrachaos

Hay que estar siempre borracho. Esa es la clave, esa la cuestión. Para no sentir la horrible carga del Tiempo que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que emborracharos sin tregua.

¿De qué? De vino, de poesía, de virtud, a vuestro antojo. Pero emborrachaos.

Y si en algún momento, en las escalinatas de un palacio, sobre la verde hierba de un foso, en la soledad triste de vuestra habitación, os despertáis, la embriaguez menguada o desaparecida,

preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadles qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, os responderán: «¡Es la hora de emborracharse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, emborrachaos; ¡emborrachaos sin tregua! De vino, de poesía o de virtud: a vuestro antojo».

Seguro que en la simple lectura (y pese a estar traducido del francés) hemos percibido toda una serie de retornos sonoros y significativos distribuidos por el poema. Pero vamos a acercarnos más al texto. Para hacer *visibles* sus ritmos voy a repetir el mismo poema marcando unos retornos con negrita, otros con versal y otros con subrayados. El poema quedaría así:

Emborrachaos

**1. Hay que estar siempre borracho.** Esa es la clave, esa la cuestión. PARA NO SENTIR LA HORRIBLE CARGA DEL TIEMPO que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, **tenéis que emborracharos** sin tregua.

2. ¿De qué? De vino, de poesía, de virtud, a vuestro antojo. Pero **emborrachaos.**

3. Y si en algún momento, en las escalinatas de un palacio, sobre la verde hierba de un foso, en la soledad triste de vuestra habitación, os despertáis, la embriaguez menguada o desaparecida, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadles qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, os responderán: «¡Es la hora de **emborracharse!** PARA NO SER LOS ESCLAVOS MARTIRIZADOS DEL TIEMPO, **emborrachaos; ¡emborrachaos** sin tregua! De vino, de poesía o de virtud: a vuestro antojo».

En el tercer párrafo solo he marcado su final. Se puede objetar, a primera vista, que es menor su ritmo. Si nos acercamos a él comprobaremos que está extraordinariamente ritmado. Para hacer visibles los retornos, voy a echar mano de un procedimiento sencillo, *la espacialización,* consistente en situar en columnas las estructuras sintácticas que se repiten:

Y si en algún momento,
en las escalinatas de un palacio,
sobre la verde hierba de un foso,
en la soledad triste de vuestra habitación,
os despertáis, la embriaguez menguada o desaparecida,
**preguntad**
al viento,
a la ola,
a la estrella,
al pájaro,
al reloj,
a todo lo que huye,
a todo lo que gime,
a todo lo que rueda,
a todo lo que canta,
a todo lo que habla,
**preguntadles** qué hora es;
y el viento,
la ola,
la estrella,
el pájaro,
el reloj,
**os responderán**..., etc.

No entro en este análisis en consideraciones concernientes al ritmo prosódico y fonético. Pues, bien, también en el estatuto rítmico la poesía difiere de la prosa, por cuanto que las repeticiones en proximidad de un término, o el uso de la rima, consideradas por lo general como un defecto en la prosa, se convierten en virtudes en la poesía. Además de las reiteraciones a que aludo en este apartado, indicaré aquí otras tres manifestaciones rítmicas posibles en el poema: *el estribillo, los paralelismos, los «couplings».*

* * *

El *estribillo,* consiste en la reaparición en un poema de versos enteros o incluso de estrofas. El estribillo comporta una repetición completa de un mismo texto, por lo que cabe conceptuarlo de recurrencia fonética, sintáctica, léxica y semántica. No me extenderé en este punto por ser sobradamente conocido.

* * *

El *paralelismo,* propugnado por Jakobson, se diferencia del estribillo en que las recurrencias atienden más a la semántica que al resto de elementos (sin descartarlos por principio). El autor distingue entre paralelismos sinonímicos y paralelismos antonímicos. El versículo *«In exitu Israel de Aegypto / Domus Dei ex populo barbaro* (En la salida de Israel de Egipto / la casa de Dios del pueblo extranjero)» ofrece un ejemplo de paralelismo sinonímico, si consideramos que las dos partes del versículo tienen los mismos referentes: *Israel* equivale a *casa de Dios; Egipto* equivale a *pueblo extranjero.* Por su lado, se establece un paralelismo antonímico (de contrarios): *Israel, casa de Dios* se opone a *Egipto, pueblo extranjero.* Repeticiones y paralelismos se constituyen como elementos esenciales de la poesía. Es una conclusión más amplia que la contemplada anteriormente por Hopkins (del que parte Jakobson), quien se limitó a la poesía folclórica. En mi opinión, estos procedimientos se extienden a la totalidad de la poesía, incluida la poesía en prosa, aunque son más *visibles* en la poesía en versos rimados.

* * *

Menor es la frecuencia de los llamados *couplings,* que conciernen a una composición en espejo, en la que a una parte del poema responde otra de modo parecido. Levin[424] define los *couplings* como «la colocación de elementos lingüísticos (semánticos o fónicos) equivalentes en posiciones igualmente equivalentes; o el empleo de posiciones equivalentes como lugar de incrustación de elementos fónicos o semánticos equivalentes». Con el ejemplo que propone el mismo Levin (el Idilio I de Teócrito de W. C. Williams) lo entenderemos perfectamente:

Si las Musas
escogen la oveja joven
tú obtendrás
un cordero de establo
pero si
ellas prefieren el cordero
tú
tendrás la oveja como premio de consolación.

Son evidentes los paralelismos del texto «(si las musas escogen la oveja / si ellas prefieren el cordero...)» incluso a nivel léxico: «musas / ellas; obtendrás / tendrás; escogen / prefieren», etc.

* * *

Anotaré finalmente que no conviene ver el ritmo concentrado en un objeto único. El ritmo está a un tiempo en todo. Los millones y millones de seres que poblamos el espacio infinito vivimos interrelacionados, conectados rítmica y gozosamente. *¡Exultad, millones!,* canta el coro de la *Novena* de Beethoven. Sin esa interrelación, sin ese amor y respeto cósmicos, el universo se convertiría en un inmenso montón de ruinas. Quiere esto decir que todos los cuerpos sienten el amoroso latir rítmico del universo. Inmerso en ese latir está el hombre. E inmerso en ese latir están el poema y la composición musical. El poema y la composición musical no pueden, para vivir, estar privados de la respiración rítmica: participan, como los humanos, del movimiento cósmico en el que se integran, respiran polifónicamente con el cosmos.

* * *

De lo dicho hemos de concluir que los poetas, en cualquiera de sus modalidades de escritura, trabajan el ritmo con parecida dedicación a la del músico en sus composiciones. O les fluye espontáneo. Dejó dicho Platón que el centro del ritmo y de la armonía está en el alma. Creo que podemos darle la razón. Quiero acabar este punto con una cita de M. Dechaussée. Leámosla poniendo *poeta o lector* donde ella dice *intérprete.* «Cualquier intérprete inspirado conoce esa sensación de adaptar su respiración a las curvas musicales de la obra que toca e, incluso, de verse transportado al universo cósmico por determinadas músicas de eternidad»[425].

## 2. La lectura del poema

> El poema en la lectura se hace nuevo.
>
> J. Á. Valente[426]

> Mientras la lectura sea para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas nos abren en el fondo de nosotros mismos la puerta de las moradas donde no habríamos sabido penetrar, su papel en nuestra vida es saludable.
>
> M. Proust[427]

El tema de la lectura ha ido apareciendo ya, de modo disperso, por las páginas que preceden. Seré breve en consecuencia. El acto de la lectura consiste, sencillamente, en poner en contacto a un lector

con el poema. Corazón con corazón, mente con mente. He de confesar que esta convicción nació en un momento personal de crisis sobre la enseñanza de la literatura y de la poesía en particular. Me pareció que *mi* enseñanza de la literatura, *mi lectura,* estaba centrada excesivamente en el plano *preceptivo* del texto (análisis métricos y prosódicos; análisis retóricos; análisis literarios —influencias antiguas y recientes—; análisis lingüístico, psicoanalítico o de otra especie del texto...). Y no es que eso me pareciera mal, no. No me parecía mal. Pero me dejaba insatisfecho. Faltaba algo. Me hice entonces esta pregunta inquietante: ¿para quién y, sobre todo, para qué han escrito los poetas; o pintan los artistas plásticos; o componen los músicos...? ¿Para que busquemos las rimas, midamos las sílabas del verso, descubramos tropos, indaguemos en temáticas e influencias, expliquemos sus variadas génesis...? Está bien —me dije— saber qué aportan los alimentos en su composición química, las calorías que necesitamos, las dietas apropiadas para tal o cual régimen, etc. Es decir, el plano preceptivo. Pero pensé que lo que más me interesaba de la comida no eran estos análisis, sino el propio acto de comer, el placer de saborear unos buenos alimentos o un buen vino, incluso el disfrutar del acto con los demás.

Releo a Dámaso Alonso y compruebo con agrado que el viejo profesor nos dice cosas como estas:

> No olvidemos una verdad de Pero Grullo: que las obras literarias no han sido escritas para comentaristas o críticos (aunque a veces críticos y comentaristas se crean otra cosa). Las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: «el lector». Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuidas[428].

Con un tipo de enseñanza basada exclusivamente en el plano preceptivo, en vigor desde el inicio de la segunda mitad del siglo XX, el alumno no se convertirá en lector de poesía. Es posible incluso que se aleje de ella.

Sospeché que si nuestros análisis no terminaban de convencer a los alumnos, la razón primordial no estaba en las razones más habituales que nos dábamos los profesores (distracción, falta de interés por la poesía o el arte, temática alejada de su realidad, etc.), sino en algo que me pareció esencial: los profesores no les hacíamos *vivir la literatura* como un acto de gozosa comunicación *hacia sí y hacia los*

*demás* (empezando por algo elemental: muchos profesores no saben leer en voz alta). Fue así como, de modo enteramente autodidacta, en un principio, intenté dar con las soluciones que aquí esquematizo en los que denomino otros planos de la lectura: *el plano sugestivo, el plano apropiativo, el plano comunicativo* y *el plano creativo.*

Se centra el plano *sugestivo* en el disfrute personal del poema, en su captación personal, sin análisis previos. De *lo que dice* el poema podemos pasar inconscientemente a *lo que me dice* el poema. No es de extrañar que algunos poemas nos toquen tan de cerca que lleguemos a identificarnos con ellos. El lector puede exclamar ante un poema: «Esto me pasa a mí», «Yo siento de este modo», «Esto me sirve»... Si esto nos ocurre, no dudemos en *apropiarnos* el poema, en hacerlo nuestro. Hacerlo nuestro. Ningún poeta se va a molestar si, en nuestro fuero interno, disfrutamos con su obra, si la convertimos en objeto de nuestra meditación.

Se dice que el poeta hace el poema, pero es igualmente cierto que el poema hace al poeta. Algo así cabe decir de los lectores. Leamos el poema para *re-crearnos* con él y en él. No es nada original lo que estoy diciendo. Muchos poetas lo han formulado en parecidos términos. Cito, por citar uno, a José Emilio Pacheco en su «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato».

> [...] Llamo poesía a ese lugar del encuentro
> con la experiencia ajena. El lector, la lectora
> harán o no el poema que tan solo he esbozado. [...]
>
> Usted que me ha leído y no me conoce.
> No nos veremos nunca pero somos amigos.
> Si le gustaron mis versos
> qué más da que sean míos / de otros / de nadie.
> En realidad los poemas que leyó son de usted:
> usted, su autor, que los inventa al leerlos[429].

* * *

En el *plano comunicativo,* la lectura poética hay que entenderla como una comunicación entre el alma del poema —ni siquiera la del poeta— y la del lector. Como una comunión: común unión propiciada por la palabra poética y la revelación que manifiesta.

* * *

Si le *damos tiempo a nuestra lectura,* el poema puede *decirnos* muchas cosas, puede hacernos recordar momentos de nuestra vida, estimular nuestra sensibilidad, plantearnos preguntas que nunca nos habíamos hecho, hacernos descubrir aspectos del mundo en los que no habíamos reparado antes, remover nuestras convicciones y hacernos más receptivos a la amistad, a la belleza, a la bondad... Para que todo esto sea posible, *se requiere tiempo.* Un libro de poesía no es una novela cuya intriga nos impulse a leerlo compulsivamente para llegar pronto a su desenlace. No es ni una novela ni una obra de teatro en cuya lectura nos instalamos en una *ilusión de realidad*[430] fundada en el espacio y el tiempo en que se ubica la acción. En el poema, el espacio y el tiempo quedan por lo general diluidos, sin concreción. Con ello el poema, como afirma el profesor Pozuelo Yvancos, al «dejar sin fijación alguna la situación de habla y conseguir por esa vía el margen de ambigüedad, [procura] la generalización de la experiencia y un proceso de identificación del lector (tú) con el yo lírico»[431]. Un poema requiere una lectura reposada. Yo lo compararía con un cuadro ante el que nos sentamos sin prisas. Si le damos tiempo, el cuadro nos irá descubriendo poco a poco sus secretos, veremos en él detalles insospechados, gozaremos con su expresión plástica (sus líneas, colores, disposiciones, volúmenes) y con su figuración (paisaje, retrato, objetos, animales, atuendos...). De darle tiempo, el cuadro empezará a enviar estímulos y empezaremos a dialogar con él. Lo mismo puede ocurrirnos con un poema.

* * *

En su escritura, como hemos visto, el poema se diferencia de otras formas literarias. Su lectura, en consecuencia, nos exige un acercamiento distinto al que practicamos con los otros géneros literarios. Leamos con libertad de espíritu y —esto es muy importante— sabedores de que el poema *dice más de lo que aparenta.* Más de lo que aparenta. Por ello, hemos de colaborar con él para desentrañar, sin esfuerzos, su decir intenso e incluso su disposición en la página del libro (extensión, blancos puestos voluntariamente por el poeta). Todo es signo. Signo que nos ha de llevar, no a simples conceptos, sino a lo concreto de las cosas. A la vida. A nuestra vida.

* * *

En la poesía épica, con ser importante lo narrado, cabría entenderlo como un soporte de la intención poemática del texto. Los lectores —es mi opinión— no hemos de buscar el relato en sí mismo, sino la poesía inscrita en el relato, particularmente en los momentos consagrados a las reacciones pasionales de los personajes, a sus reflexiones sobre determinados hechos, al ejercicio de la memoria. Ya dejé dicho que, en esos momentos, el yo lírico oculto se proyecta en la gesta épica. Sin la poesía que inunda la *Eneida,* su relato sería poca cosa.

* * *

¿Hemos, los lectores, de entender *todo* lo que expresa un poema? Es evidente que no, en modo alguno. Al igual que el poeta redactó el poema en un momento dado de su vida (en una *situación* concreta), y del mismo modo que el poema, según tiempos y lugares ha ido cambiando (perdiendo interés por unos aspectos y suscitándolo por otros), también nosotros, los lectores, entenderemos el poema en razón de nuestra situación personal. Como una sinfonía o un cuadro, el poema deja la puerta abierta —no está cerrado— para que entremos por él cuando nos apetezca. Seguro que, en sucesivas lecturas, el poema irá despertando emociones nuevas (el poema connota), la mayor parte de las veces difíciles de expresar, nos desvelará sentidos en los que no habíamos pensado o dejará ocultos otros suscitados en lecturas precedentes[432].

* * *

Hemos visto, al tratar de la escritura del poema, como este se distancia de la prosa. En su *Variété II,* Valéry sostiene que la prosa expira al comprenderla. No ocurre así con el universo de la poesía, que, por cuanto hemos venido diciendo (su polisemia, su ambigüedad, su sonoridad, etc.), propone un universo de relaciones análogo al de la música. El hecho de no *expirar,* de no *morir el poema* con su lectura, hace que podamos volver a él una y otra vez, como podemos volver a un cuadro o a una sinfonía. Pero es muy posible que, al cabo de algunas lecturas, el poema *nos deje saciados* y ya no nos diga gran cosa. ¿Qué hacer en tal caso? U. Eco ya se planteó esta cuestión en un libro cuya lectura llegó a emocionarme hace ya bastantes años: *Opera aperta (Obra abierta)*[433]. ¿Qué hacer si la obra ya no nos dice nada? Muy sencillo: dejarla por un tiempo (Eco emplea la expresión

«dejarla en cuarentena»). Pasado un tiempo, al retomar su lectura, es posible que las impresiones de lecturas anteriores se superpongan a la lectura actual, formando como una especie de armónicos (en música se entiende por *armónicos* los sonidos que acompañan al sonido principal). O puede que la obra, pasado un tiempo, ya no nos diga nada. La obra, en tal caso, no es la responsable. Es nuestra nueva situación la que no se adecúa a ella. Dejémosla.

* * *

Son muchos los que recomiendan la lectura audible del poema, *incluso cuando estamos solos. ¿Qué justifica esta práctica? Sin duda,* la percepción de la sonoridad de la palabra, que va más allá de lo puramente material, pues esa lectura nos revelará, sin lugar a dudas, sentidos y emociones a las que les damos vida con nuestra voz. Cada *uno de nosotros tiene su modo de decir el poema.* Y cada uno su modo de lectura. Algunos preferirán el silencio. No entraré ahora en recomendaciones sobre la lectura en voz alta. El poema, salvo raras excepciones, no indica, como lo hace la partitura musical, elementos tales como el *tempo, la tensión, el timbre* o el *volumen.* Por ello, en nuestra lectura —para nosotros mismos o para los demás—, estos elementos hay que deducirlos de nuestra comprensión, aunque sea parcial, del texto. Se trata de poner el oído atento al poema y dejarnos aconsejar por él. Intentémoslos con las dos primeras estrofas de este poema de Lope, que aprendíamos de memoria en mi adolescencia:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan los pensamientos.
No sé qué tiene la aldea
donde vivo y donde muero
*que con venir de mí mismo*
no puedo venir más lejos.

* * *

Algunos pedagogos aconsejan leer el poema íntegro, de principio a fin. Con ello nos aseguran que obtendremos una visión global del mismo que iluminará cada una de sus partes. Habrá poemas sencillos. Desconfiemos de su sencillez. Es mucho lo que pueden indicarnos en lo poco que parecen decir. Habrá poemas en los que

no todo parece fácil de entender. Poemas con zonas oscuras, con zonas de misterio, en las que, pese a entender las palabras, no captamos íntegramente su significación. Quizá no sea preciso entenderlo todo. O incluso es preferible, a veces, no entenderlo todo, pues esas zonas de ambigüedad pueden llevarnos a una insatisfacción que deje en suspenso nuestras ansias por saber y nos haga vagar por los vericuetos de nuestra conciencia. En cualquier caso, como ya he indicado, lo esencial no consiste en entender absolutamente todo lo que dice el poema, sino en dejarlo reposar en nosotros. Más que una comunicación de saber, al poema le pedimos una comunicación de vida. El mejor poema no es el que *más cosas dice,* sino el que *más cosas me dice.*

* * *

¿Cómo seleccionar un poema o un libro de poemas? No tengo en este apartado ningún consejo válido para todos. Cada lector tendrá sus preferencias. Llevamos ya más de tres milenios de poesía. Hay, pues, donde escoger. Lo mejor es que leamos todo tipo de poesía, en una librería, en una biblioteca, dejándonos aconsejar de quien nos conozca. Poco a poco, iremos descubriendo el tipo de poemas que *más se acomoda a nuestra sensibilidad y a nuestros conocimientos previos.* Sigamos en esa línea. Con el tiempo nos habituaremos a la lectura de la poesía y es posible que no se nos resista ni siquiera la que conceptuamos como poesía vanguardista. Con el tiempo, nuestro monólogo —nosotros solos frente al poema— se convertirá en un diálogo. Al igual que ocurre en el teatro. Pues, como el monólogo teatral, el poema también puede dirigirse a varios interlocutores, el primero de todos, aunque no lo exprese de modo explícito, al lector.

* * *

A punto de acabar estas páginas, vuelvo la mirada a la vieja escuela en la que me educaron. En aquella escuela se nos hacía memorizar poemas. Vino luego un período de desprestigio de la memoria, del que parece que estamos saliendo. Aristóteles ya sentenció, hace unos cuantos siglos, que *solo sabemos lo que recordamos.* Psicólogos hay que van más allá al decir que *somos solo lo que recordamos.* Somos memoria, como ya he indicado en el interior de este estudio. Memorizar un poema es como guardar en nuestro interior un pequeño

tesoro. Existen reglas mnemotécnicas, de las que no procede ocuparme en este momento. La experiencia nos dice que, para conseguir que la memoria retenga un poema de nuestro agrado, basta con volver a él con frecuencia. Ocurre igual que con las canciones.

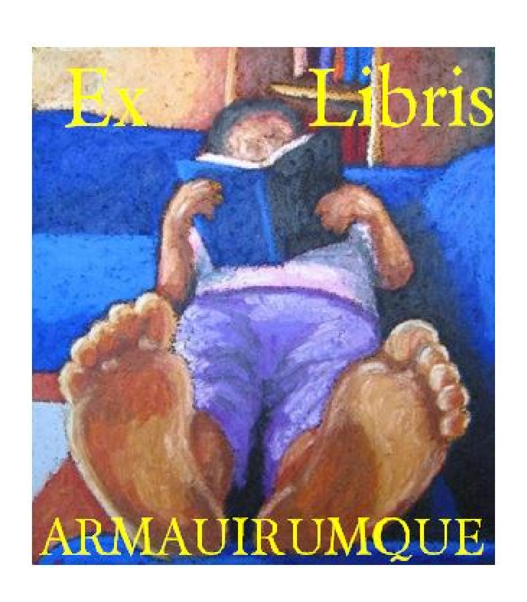
* * *

En la vieja escuela se nos invitaba también a la creación poética. Se dice que solo conocemos el fuego si nos quemamos, y que a escribir se aprende escribiendo. ¿También la poesía? Escribir poesía es el último encuentro que nos depara nuestro recorrido. De intentar escribir poesía, una condición se hace precisa: *ser sinceros*. En alguna ocasión he dicho que, en parte al menos, *el acto poético equivale a una confesión,* que un libro de poemas es como un libro de *confesiones*.

* * *

Una cuestión suelen olvidar los autores que teorizan sobre la literatura y el arte en general. No quiero obviarla. ¿Sirve la poesía para cambiar el mundo? ¿Tiene algún efecto moral? H. Bloom sentencia: «No trates de mejorar a tu vecino ni a tu ciudad, mejórate a ti mismo, conviértete en vela que ilumine»[434]. Esta opinión la comparten la mayoría de las ramas budistas. Nos gustaría ir más alla, pensar que la poesía pueda transformar el mundo. Es evidente que un lector o la poesía en sí no va a conseguir una transformación visible del mundo. No nos hagamos ilusiones. Pero quiero pensar que *belleza, verdad y bondad* forman *una unidad* de la que, por lo general, participa la poesía. Si no puede transformar al mundo, algo sí podrá transformarnos a nosotros. En extremo pesimista, G. Steiner niega rotundamente la eficacia moral de la cultura. Nos recuerda a los doctos alemanes, profesores de universidad, que aplaudieron al nazismo, y a los SS que pasaban de los conciertos de música de Mozart o Beethoven a vigilar las cámaras de gas y los crematorios en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial[435]. Es una opinión que muchos comparten. En uno de sus artículos de prensa, Rosa Montero[436] alude a una frase de Aristóteles según la cual hasta en el cerebro del hombre más sabio hay un rincón de estupidez. Y cita el libro de Christian Ingrao, *Creer y destruir, los intelectuales en la máquina de guerra de las SS* (Acantilado), para quien los mandos del Holocausto fueron personas de alta capacidad intelectual. Opina

la escritora que, para ella, el sabio y el malvado no son compatibles en una misma persona. Opino que lleva razón. En la filosofía socrática, es *sabio* el hombre que une conocimiento y honestidad de conducta. Ni los doctorados, ni el arte sirven para mucho a quienes son impermeables, antiporosos, a quienes llevan por piel una coraza que les cierra el paso a la verdad y a la belleza; que les cierra el paso a la compasión o simpatía del hombre con el hombre y con la creación. Al final del epígrafe 1. del cap. I, dejé escrito, y en ello me ratifico en este momento, que «si la belleza de un paisaje, un cuadro de Van Gogh, el *Cántico espiritual,* y miles de otros objetos que pueblan nuestro mundo, nos transforman en seres mejores, en mejores personas, nuestra irradiación en el mundo será positiva».



# Epílogo

La poesía es algo vivo. Los poetas forman parte de nuestra gran familia humana. Todas nuestras alegrías, todas nuestras miserias, todos nuestros anhelos, todas nuestras pasiones están plasmados en sus versos. Como los ríos y los pájaros, los poetas no saben de fronteras. Mirándose en el espejo del mundo, nos miran por encima de credos, lenguas, ideologías. Rompamos, como ellos, las fronteras, y respiremos un aire de alturas. Leamos a los poetas y aprendamos con ellos a *leer poéticamente el mundo.* Porque el mundo, pletórico de destellos, se nos ofrece cada día, cada hora, en su bello hacerse. Poema y mundo. Leo en Fina G. Marruz:

> Si mis poemas se perdiesen,
> la pequeña verdad que en ellos brilla
> permanecería igual en alguna piedra gris
> junto al agua o en una verde yerba[437].

Los objetivos de la poesía —percibir más y mejor, sentir más y mejor, amar más y mejor, soñar más y mejor— nos llevarán a vivir más y mejor, con mayor plenitud y gozo, la existencia que nos ha sido dada gratuitamente y por puro azar. ¿Vale la pena intentarlo?

# Notas

AVISO

[1] Valery escribe: «Decimos que un paisaje es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona» (ese es el sentido amplio de lo poético). En sentido estricto, se entiende por poesía «"la restitución de la emoción en la escritura por medio de los artificios del lenguaje"». Véase *Propos sur la poésie,* París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pág. 1362.

CAPÍTULO I

[2] M.ª Zambrano, *Poesía y filosofía,* Madrid, Aguilar, 1971, págs. 123-125.

[3] Percepción viene del latín *percipere,* compuesto de la preposición *per* y del verbo *capere* (coger).

[4] Anna Ajmátova, *Soy vuestra voz. Antología,* selección y traducción del ruso Belén Ojeda, Madrid, Hiperión, 2005, pág. 61.

[5] José Agustín Goytisolo, *Poesía completa,* Barcelona, Lumen, 2009, pág. 39.

[6] La *situación* de J. P. Sartre vendría a ser algo así como la *circunstancia* de Ortega y Gasset («yo soy yo y mi circunstancia») y la *perspectiva* o punto de vista desde el que se percibe algo (no vemos una calle del mismo modo si estamos en ella o si la observamos desde un rascacielos). Siguiendo a Leibniz, Ortega habla de la *percepturitio* o *tendance à nouvelles perceptions* (tendencia a nuevas percepciones) de lo que no está presente a nuestros sentidos, «para lo ausente, desconocido, futuro, remoto y oculto. Este apetito, este impulso nos hace rodar más allá de nosotros mismos, aumentarnos, superarnos» *(El espectador,* Barcelona, Salvat, 1970, pág. 41).

[7] En realidad, cuando Homero escribe la *Ilíada* y la *Odisea* no existen los géneros literarios y, consecuentemente, escribe sin un modelo genérico. Lo que sí tiene en cuenta —y a qué altura— es la música, la belleza de la dicción y la estructura del relato. Contemplada su obra desde una perspectiva genérica, encontramos en ella, además de poesía narrativa (épica), lírica, teatro, religión y filosofía.

[8] Jakobson clasifica los géneros según las personas: el *yo* para la lírica; *él* para la épica, narrativa; *yo-tú* para la dramática.

[9] Aviso *Au lecteur,* inicio del Libro primero de los *Ensayos.* Desde este punto de vista, los ensayos de Montaigne también son poéticos.

[10] Eduardo Moga, «Introducción» a la edición de *Hojas de hierba,* de Walt Whitman, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 6. Véase también la nota 4, pág. 1491.

[11] Aunque sea en nota, quiero consignar su nombre: Francisco Sánchez Bautista.

[12] J. Ortega y Gasset, o. c., pág. 40.

[13] Ortega aclara los conceptos: «No podemos ver sin mirar y mirar es fijar un objeto con el rayo visual, desdeñando, des-viendo los demás... No basta, pues, que algo se halle ante nosotros para que lo percibamos; es menester, además, que el órgano receptor lo busque y se acomode a él. [...] Pero a su vez, esta acomodación muscular de los ojos es consecuencia de la acomodación atencional de nuestra conciencia entera, órgano integral de la percepción». O.c., cap. «Dios a la vista».

[14] Keats, «Soneto», en *Poetas románticos ingleses,* Introducción de J. M.ª Valverde, trad. de J. M.ª Valverde y Leopoldo Panero, Barcelona, Planeta, 1989. Cita en pág. 177.

[15] Azorín, *Lecturas españolas,* «La música», Ed. Obras escogidas, Madrid, Espasa, 1998, vol. II, pág. 780.

[16] Azorín, *Castilla,* «La fragancia del vaso», *ibíd.,* pág. 673.

[17] El *Ángelus,* tela de 55,5 × 66 cm, puede verse en el Museo del Louvre. Otros cuadros de Millet, de temática campesina, son *El aventador, La muerte y el leñador, Las espigadoras, Una pastora con su rebaño.*

[18] Vl. Jankélévitch, *La música y lo inefable,* Barcelona, Alpha Decay, 2005, pág. 121.

[19] Coleridge, en *Poetas románticos ingleses,* ed. cit., poema «Escarcha a medianoche», pág. 52.

[20] Jankélévitch, o.c., pág. 226.

[21] *Ibíd.,* pág. 214. Los versos corresponden a *La messagère,* de Fauré.

[22] Fray Luis de León, *Poesías,* ed. del P. A. Custodio Vega, Planeta, 1970. Trad. de *El cantar de los cantares,* págs. 381 y ss.

[23] Rainer Maria Rilke, *Elegías a Duino, Los sonetos a Orfeo y otros poemas,* ed. de Eustaquio Barjau y Joan Parra, Barcelona, Círculo de lectores, 2000, pág. 201.

[24] J. Ángel Valente, *Diario anónimo,* ed. de A. Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg, 2011, 16 de marzo de 1976.

[25] Hölderlin, *Hiperión,* trad. de J. Munárriz, Madrid, Hiperión, 2014, pág. 41.

[26] Escribe R. Gaya: «Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venecia, y no he podido, no he sabido anotar nada en este diario que no lo es. Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, como anonadado, medio vencido. Es sencillamente, la realidad, esa excesividad que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y exalta sin remedio. Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado, me deja más bien en la indiferencia [...] como una falsa profundidad, esa profundidad artificial, postiza, superpuesta, pegada desde fuera y no venida desde dentro; la realidad, en cambio, me ha dejado siempre como *anegado* en ella, colmado de ella, embelesado, sin respiración» (cita J. Muñoz Millanes, *La Venecia de Gaya,* Museo Gaya, págs. 9-10. Remite a *Obra completa,* Valencia, Pretextos, 2010, págs. 400-401).

[27] En *66 haikus,* selección de T. Sánchez-Pacheco, trad. A. Cabezas, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, pág. 75.

[28] *Ibídem,* pág. 64.

[29] Marcela de Juan, *Poesía china: del s. XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural,* Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 146.

[30] *66 haikus,* o. c., pág. 27.

[31] U. Eco, *La obra abierta,* Barcelona, Planeta Agostini, 1985, cap. IV.

[32] O. Paz, «Tres momentos de la literatura japonesa», *Las peras del olmo,* Barcelona, Seix Barral, 1990. Art. cit. en págs. 107-135, cita en pág. 129.

[33] Tomado de *Las ínsulas extrañas, Antología de poesía en lengua española (1950-1783),* a cargo de E. Milán, A. Sánchez Robayna, J. Á. Valente y Blanca Varela, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 708.

[34] También en la tradición china clásica el poema es pintura invisible o sonora; y la pintura, poesía visible o sin palabras. Como en Leonardo, apostilla Valente, de quien traigo la cita. *Diario anónimo,* o.c., 18 de febrero de 1987, pág. 245.

[35] Azorín, *Pueblo,* cap. VII, «Taza», en *Obras escogidas,* tomo I, Madrid, Espasa, 1999, pág. 965.

[36] Este peligro acecha particularmente al traductor cuando este se muestra incapaz de dar con la sugestión que transmite el original y se limita a una traducción literal que no es válida en todos los casos. ¡Dificultad de lo sencillo!

[37] A. Sánchez Robayna, *Sobre una confidencia del mar griego,* Madrid, Huerga y Fierro, 2005, pág. 35.

[38] A. Costafreda, *Las ínsulas extrañas,* ed. cit. pág. 497.

[39] Joseph Brodsky, *No vendrá el diluvio tras nosotros. Antología poética (1960-1996),* ed. de Ricardo San Vicente, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, cita en pág. 63.

[40] A Safo y a los poetas arcaicos griegos no les es ajeno este tópico. Leemos en Safo: «... aquí a mí desde Creta, a este templo sagrado donde hay un bello huerto de manzanos y hay altares humeantes de incienso; en él un agua fresca entre las ramas de los manzanos, todo el lugar está sombreado por las rosas y del ramaje tembloroso desciende el sueño; en él un prado, pasto de los caballos, está lleno de flores y las brisas soplan oliendo a miel...». Cita en págs. 355-356 de *Safo. Poetas arcaicos, Lírica,* ed. de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2006.

[41] Teócrito, *Idilios,* Madrid, Aguilar, 1973. Cita del Idilio VII, págs. 106-107.

[42] A. Ajmátova, o.c., pág. 105.

[43] Ortega, o.c., pág. 78.

[44] M. Yourcenar, «Comment Wang-Fö fut sauvé», relato incluido en el vol. *Nouvelles orientales,* París, Gallimard, 1938.

[45] W. Stevens, *The rock,* 2008. Interesante el poema «Not ideas about the things but the thing itself».

[46] A. Gide, *Les nourritures terrestres,* París, Gallimard, Folio, 1972, pág. 32.

[47] *Soy vuestra voz,* ed. cit., pág. 59.

[48] J. Keats, *Endymion,* ed. de P. L. Ugalde Ramo, Madrid, Visor, 2015, pág. 12.

[49] No entro aquí en detalles sobre los parasinónimos *emoción* y *sentimiento* y lo peculiar de cada uno de ellos por no considerarlo rentable en este ensayo.

[50] Marcela de Juan, o.c., pág. 35.

[51] M. Hernández, poema «Vientos del pueblo», del compendio *Viento del pueblo,* Buenos Aires, Losada, 1963, pág. 99.

[52] M. de Juan, *O. C.,* pág. 150.

[53] Eduardo Mitre, *Las ínsulas extrañas,* o.c., pág. 785.

[54] Jiménez Hefferman, en la introducción al libro de Langbaum, citado por Cullell, o.c., pág. 22. Véase igualmente J. L. García Martín, *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española,* Sevilla, Renacimiento, en págs. 213-214. Afín a estos poetas de la experiencia, pero marcando algunas distancias con ellos, surge en Granada el llamado grupo de *la otra sentimentalidad,* encabezado por Luis García Montero (con Javier Egea, y Álvaro Salvador) que enlaza la experiencia con un compromiso con el momento, de izquierdas, y ponen como predecesor a A. Machado (págs. 32, 33). En su obra de referencia, Diana Cullell *(La poesía de la*

*experiencia española de finales del s. XX al XXI*, Madrid, Devenir, 2010) expone las líneas teóricas de esta tendencia. En la segunda parte analiza la obra de cinco poetas españoles: Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero, María Antonia Ortega, Esther Zarraluki y Almudena Guzmán. Estos poetas habrían sido precedidos por Luis Cernuda y Gil de Biedma. Cullell fundamenta su estudio en algunos teóricos, especialmente en R. Langbaum autor de *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996 —la obra es de 1957. «La doctrina de la experiencia es la doctrina que afirma la primacía y la certeza de toda aprehensión imaginativa originada en la experiencia inmediata...» (Langbaum, 1996, pág. 95). Se trata, en primera instancia, nos dice Cullell, «del objeto que hay que vivificar (al que la poesía ha de darle vida para *engendrar una imagen de nuestra propia conciencia* mediante esa vivificación» (Langbaum, *ibíd.*, pág. 81); «de una realidad que permita lograr no solo la transmisión de una emoción, sino también su subsiguiente creación y expansión en los versos, aportando al poeta y al lector, a un mismo tiempo, una comprensión de la realidad inexistente antes del ejercicio poético» (pág. 27).

[55] M. Strand, *La vida continua*, ed. de Dámaso López García, Madrid, Visor, 2016. Cita completa en pág. 75: «el poema narrativo ocupa el lugar / de una narración ausente, siempre absorbiendo la ausencia / de esta para poder ser nombrada, a la vez que / abandona continuamente su propia presencia a las sobrecogedoras soledades del olvido». Véase igualmente M. Strand, *Sobre nada y otros escritos*, trad. de J. Postigo Ríos, Madrid, Turner, 2015, pág. 26.

[56] Cullell, o.c. págs. 57 y ss. Aunque no están todos los que son. No están A. Parra, Aurora Suárez, Teresa Cervantes, Pascual García, Ginés Aniorte, Dionisia García, Juana J. Marín Saura, A. Marín Arbalate, Inma Pelegrín, P. F. Sánchez Granados, Soren Peñalver, J. Cantabella y un largo etcétera.

[57] Antonio González Iglesias es el autor de estos versos. Véase *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la generación poética de 2000*, Madrid, Visor, 2010, pág. 53.

[58] Coleridge, «Abatimiento, una oda», en *Poetas románticos ingleses*, o.c., pág. 79.

[59] *Ibíd.*, pág. 78.

[60] *Ibíd.*, pág. 86.

[61] J. M.ª Valverde, *Poetas románticos ingleses*, o.c., pág. XVII.

[62] Shelley, poema «Mont Blanc», en *ibíd.*, pág. 133.

[63] Coleridge, «Abatimiento, una oda», en *ibíd.*, pág. 78.

[64] A quien desee conocer algo más de los románticos ingleses, sin entrar en profundidades, recomiendo la lectura de H. Bloom, *Poemas y poetas. El canon de la poesía*, trad. de A. Rivero Taravillo, Madrid, Páginas de Espuma, 2015. De interés son también los capítulos que José M.ª Valverde dedica a los distintos romanticismos europeos en su *Historia de la literatura universal*, tomo II, RBA, Madrid, 2009, págs. 168-301.

[65] Hölderlin, *Ensayos*, trad. de F. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperion, 1983, pág. 29.

[66] Wordsworth, *El recluso*, «Preludio», *Poetas ramánticos ingleses*, o. c., pág. 36.

[67] A. Parra, *Poesía y razón*, Murcia, Editora regional, 2004, pág. 13.

[68] Shelley, *Poetas románticos ingleses*, pág. 133.

[69] María Zambrano, *Poesía y filosofía*, en *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, págs. 123-125.

[70] Citado por María Zambrano, *ibíd.*, pág. 137.

[71] Me contentaré con citar a Mark Strand. En «Observaciones sobre el Canto VI de la *Eneida*», compara el encuentro de Ulises, en los infiernos, con el fantasma de su madre Anticlea, con el encuentro de Eneas con el fantasma de su mujer Creusa (en el

Canto II de la *Eneida)* y con su padre Anquises (en el Canto VI). Dice Ulises: *Revolviendo en mi mente, quería yo abrazar el alma de mi difunta madre. A abrazarla me impelía mi alma, tres veces me acerqué, y por tres veces voló de mis brazos como una sombra o sueño (Odisea,* XI, 204-207). Describe Virgilio el encuentro con su mujer: «Tres veces allí mismo quise tender mis brazos en torno de su cuello / y asida en vano tres veces se me fue la imagen de las manos / como soplo de brisa, en todo parecido a un sueño alado» *(Eneida,* II, vv. 793-794, trad. de Javier Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 2014). Y del encuentro con su padre: «Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus brazos / y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos / lo mismo que aura leve, en todo parecida a un sueño alado» *(Eneida,* trad. cit., VI, vv. 699-702).

[72] A. Gide, o.c., 1972, pág. 20.

[73] ¿Qué recomendar a los amantes de Virgilio de entre los miles de estudios a él consagrados? El lector deseoso de más datos puede consultar con provecho el prólogo de Lorenzo Riber a su edición castellana de las obras completas de Horacio y Virgilio en Madrid, Aguilar, 1967, pág. 15 y ss. Para un mayor ahondamiento en cada una de sus obras y en su contexto espacio-temporal, recomiendo el magnífico *Virgilio* de Michael von Albrecht, trad. de A. Mauriz Martínez, Murcia, Editum, 1012. El libro se cierra con una copiosa bibliografía a cargo de la profesora Francisca del Baño Moya, págs. 359-450. Pasando por alto la influencia que tuvo en los poetas latinos, empezando por sus contemporáneos, Virgilio fue leído y comentado por los padres de la Iglesia (san Agustín —que lloraba leyendo en la *Eneida* la muerte de Dido—, o san Jerónimo —cuyo preceptor, Claudio Donato, escribió la primera Vida de Virgilio—)... Algunos quisieron *cristianizarlo* (es el caso, entre otros, del *Cento Virgilianus de laudibus Christi,* escrito en hexámetros por la poetisa cristiana Faltonia Betitia Proba [322-270], del que se hace glosa y eco Mark Strand en *The concious life,* en el poema *Cento virgilianus,* mínima glosa de las *lacrimae rerum* de la *Eneida* I). Se le tuvo por mago en los siglos XIII y XIV. Espigando en su inmensa bibliografía, dos obras han despertado especialmente mi interés: los *Dialogues des morts,* de Fenelon —donde asistimos a una conversación de Virgilio con Horacio—, y la colosal y luminosa obra de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (publicada en Alianza editorial).

[74] «No nos libraremos de lo peor, es decir, que la historia no tendrá fin, puesto que los restos —la Iglesia, el comunismo, la democracia, las etnias, los conflictos, las ideologías—, son indefinidamente reciclables. Lo fantástico es que nada de lo que se creía superado por la historia ha desaparecido realmente, todo está ahí, dispuesto a resurgir, todas las formas arcaicas anacrónicas, intactas e intemporales, como los virus en lo más hondo de un cuerpo. La historia se ha desprendido del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable». Cita de Baudrillard en A. Parra, o.c., pág. 69.

[75] Véase Introducción de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, pág. 48, de las *Baladas líricas* de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, Madrid, Cátedra, 1990.

[76] O *Versos compuestos unas millas más arriba de la Abadía de Tintern, al volver a las riberas del Wye durante una excursión el 13 de julio de 1798,* o.c., pág. 331.

[77] Wordsworth, «Oda, Insinuaciones de inmortalidad por recuerdos de la temprana edad», apartado X, *ibíd.,* pág. 25.

[78] Percy Bysshe Shelley, *Adonais. Elegía por la muerte de John Keats,* trad. de V. Gaos, Madrid, Visor, 2016, pág. 53.

[79] G. Leopardi, *Antología poética,* ed. E. Sánchez Rosillo, Valencia, Pre-textos, 1998, pág. 25.

[80] A. Machado, «El arte de Juan de Mairena», de *Cancionero apócrifo,* en *Poesías completas,* Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1969, págs. 251-259. ¿Se encubre A. Machado en J. de Mairena? A. Machado, conocedor de la filosofía de su tiempo, de Bergson a Heidegger pasando por Ortega y Gasset, sabe como nadie esquivar el conceptualismo en poesía sin dejar por ello de dar hondura al sentir.

[81] María Zambrano, o.c., cap. «Pensamiento y poesía en la vida española», págs. 324 y ss.

[82] Existe una edición de D. Alonso con el título *Espístola moral a Fabio y otros escritos,* Real Academia Española, reeditada por Galaxia Gutenberg, 2014.

[83] Esta sería la razón por la que poetas como Paul Valéry, en la trayectoria de Mallarmé, tachados de mentalistas, no serían del agrado de Antonio Machado.

[84] Antonio Parra, o.c., pág. 129.

[85] Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos Espirituales. Fragmentos,* trad. de A. Ferrari, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pág. 134.

[86] Sucesivas ediciones en Madrid, Alianza Editorial, trad. de José M.ª Valverde.

[87] J.-Claude Coquet, *La quête du sens. Le langage en question,* París, PUF, 1997.

## Capítulo II

[88] B. de Otero, *Poesía con nombres,* Madrid, Visor, 2005, pág. 77.

[89] Paul Casals nos habla con frecuencia de interpretaciones correctas de las obras de Bach a las que, no obstante, les falta lo esencial: llegar a la poesía. Véase Josep M. Corredor, *Casals,* Barcelona, Salvat, 1988, págs. 99 y ss.

[90] A quienes no puedan leer en su versión original esos dos grandes libros de Rimbaud —*Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*— que *construyeron* a Claudel, recomiendo la ed. bilingüe de Mauro Armiño en Espasa, col. Austral, 1998.

[91] Algún divulgador de la física cuántica nos ha puesto el ejemplo del químico japonés que analiza el agua, antes y después de ser vista por un monje budista, y antes y después de que este le hable, según expone en las fotos publicadas en su obra *Los mensajes del agua,* visibles en Internet. El sabio japonés Masaru Emoto concluye —alegando como pruebas las fotos de moléculas de agua tomadas por su equipo—, que no solo la contemplación del agua influye positivamente en el monje, sino que las palabras del monje cambian la disposición molecular del agua. Discutibles son algunos de los experimentos del doctor Emoto, quien llegó a pretender incluso influir en el agua a kilómetros de distancia de ella. Por otro lado, el hecho de hablarle al agua en presencia del recipiente que la contiene y obtener bellas fotos si se le dicen cosas cariñosas, y feas si se le dicen cosas desagradables, no puede deberse a los significados de las palabras, ya que el agua no entiende su significación y, para colmo, cada idioma tiene sonidos distintos para una misma significación. Podría ser más comprensible pensar que se debe a la prosodia, es decir, a las entonaciones que vehiculan afecto, tristeza, rabia..., pues estas pasiones sí cambian las ondas del aire que llegan a cualquier cuerpo, sea cual sea la significación de las palabras.

[92] En R. Lanseros y A. Merino, *Poesía soy yo,* antología, Madrid, Visor, 2016, pág. 262.

[93] Hölderlin, *Hiperión,* trad. de J. Munárriz, Madrid, Hiperión, 2014, pág. 68.

[94] Cernuda, «El fuego», *Antología,* Madrid, Cátedra, 1984, pág. 246.

[95] *66 haikus,* o.c., trad. de A. Cabezas.

[96] *Ibíd.*

[97] Destaco entre todas las otras glosas la de Fermín M.ª García en *El canto de las criaturas,* Murcia, Espigas, 2001.

[98] «Però chi d'esso loco fa parole, / non dica Ascesi, ché direbbe corto / ma Oriente, se propio dir vuole», «Paraíso», canto XI. La traducción, apegada al texto, es mía.

[99] T. de Celano, *Vida primera,* párrafo 81. Existe una traducción reciente de esta vida, hecha por Alicia Silvestre, en *San Francisco de Asís,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2013, que contiene también *El misterio de Francisco de Asís,* de J. Soler, y la obra teatral *El loco de Asís,* de F. Torres Monreal.

[100] A. S. Robayna, *Al cúmulo de octubre, Antología,* Madrid, Visor, 2015, pág. 133.

[101] Traducción de O. Paz en *Versiones y diversiones,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, pág. 627.

[102] Cicerón, *In Catilinam,* I. 21.

[103] Escribe Hölderlin, en *Hiperión,* ed. cit., pág. 210: «... a mí, árbol de la vida, hazme reverdecer otra vez contigo y envolver con mi aliento tu copa y los botones de tus ramas».

[104] J. A. López Delgado, poeta y conocedor de Machado, me recuerda otra interpretación que extraigo textualmente de su carta: «seguramente el milagro deseado es la recuperación de su esposa Leonor, enferma, que iba en un cochecito de ruedas tirado por don Antonio».

[105] Rubén Darío, *Poesía,* núms. 34-35, pág. 272.

[106] Blas de Otero, *Poesía con nombres,* Madrid, Visor, 2015, pág. 57.

[107] Borges, *Arte poética,* Alianza Editorial, 1985, pág. 42.

[108] *Elegías a Duino...,* ed. cit., pág. 105.

[109] Guillevic, cita de *Paroi* en *Le chant,* París, Gallimard, 1970, pág. 321.

[110] Para quien quiera seguir el magisterio de R. Jakobson remito a sus *Questions de poétique,* París, Seuil, 1973, o a F. Torres Monreal, *Linguistique appliquée aux objets sémiotiques,* Murcia, DM, 2004, cap. III.

[111] Jakobson concluye diciendo que las asociaciones metafóricas son más abundantes en la poesía que en la prosa; o que las asociaciones metafóricas son más abundantes en la poesía simbolista que en la poesía anterior al simbolismo (movimiento que nace a finales del siglo XIX); o que las artes visuales son más metonímicas que la literatura, etc.

[112] Para Santos Domínguez y Espinosa Elorza *(Manual de semántica histórica,* Madrid, Síntesis, 1996, págs. 44-46), la función primordial de la metáfora consistiría en estructurar un concepto, o sea, una abstracción, en términos más concretos según la experiencia del espacio y el movimiento, dentro de la mentalidad propia de una cultura y de una sociedad dadas. Por ello considera que las metáforas no hacen el discurso más hermético, sino todo lo contrario, la metáfora hace comprensibles los conceptos más abstrusos. De este modo, metáforas como *nos dejó, ya no está con nosotros, nos ha dejado* (por *murió)* están profundamente enraizadas en nuestro sistema cultural. Pero las metáforas que asemejan la vida al *teatro,* pese a Shakespeare y a Calderón, están menos enraizadas en el habla corriente, por lo que habría que conceptuarlas como metáforas cultas. Sobre la metáfora se han escrito infinidad de estudios al alcance de cualquier estudioso. J. del Prado, insiste sobre los llamados campos metafóricos. En el caso de Job, el tema de la brevedad de la vida abre varios de estos campos y los relaciona. «Una metáfora nunca se presenta aislada en un texto», nos dice el crítico y poeta; «se integra siempre en un contexto metafórico que justifica y evidencia su origen —una manera de ensoñar el mundo o, simplemente, de aprehenderlo— y su significado, en el interior de un código

cultural. Aislarla para llevar a cabo su estudio (práctica habitual en todas las retóricas tradicionales y en todas las lecturas de signo racionalista) solo puede justificarse si la intención del crítico no está ligada al acto de lectura, si se encierra en el interior de una operación técnica que solo pretende demostrar un mecanismo para ver su funcionamiento, aunque este, cuando está desmontado, siga ocultando el elemento que le da vida significante, o porque se piensa que la metáfora es un ornamento adjetivo que se podría eliminar —una belleza añadida, una explicación didáctica». Véase J. del Prado, *Teoría y práctica de la función poética,* Madrid, Cátedra, 1993, págs. 308 y ss.

[113] Lorca, «La imagen poética de Góngora», pág. 66, en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1971. Por su parte, conceptúa la metáfora como «la hija directa de la imaginación, nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento», *ibíd.,* pág. 86.

[114] Paul Valéry, *Je disais quelquefois,* París, La Pléiade, pág. 658.

[115] Lorca, o.c., pág. 86.

[116] Es sabido, como quedará patente más adelante, que, al codificar, el poeta se encuentra con un lenguaje que difícilmente da cabida a su mundo interior. Se produce, así, una pérdida. También puede darse esta pérdida de información al descodificar el texto en nuestra lectura. Transfigurar constituiría el método adecuado para compensar las pérdidas inevitables en la codificación y en la descodificación.

[117] Guillevic, *Vivre en poésie,* París, Gallimard, 1980. «Para mí, la esencia del poema no está en la metáfora» (se refiere a la metáfora pura). «Yo operó con comparaciones. Radica aquí una de las razones por las que me opongo al superrealismo. Para mí, una cosa puede ser como otra cosa, no ser otra cosa».

[118] F. T. Monreal, *Diez poetas canadienses,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2008.

[119] *Ibíd.,* pág. 25.

[120] Citado por Leopoldo M.ª Panero en *Rosa enferma,* Madrid, Huerga y Fierro, 2014.

[121] Schlegel, «Canción verpertina por la amada distante», en Pérez Cárceles, *Los lieder de Schubert,* Madrid, Hiperión, 2016, tomo III, pág. 331.

[122] Las citas, que podríamos multiplicar, están tomadas de *El hombre aproximado,* de T. Tzara, en la traducción de A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2014.

[123] En términos más técnicos: el contexto *actualiza* unos semas o temas, dotando al enunciado incluso de semas no previstos en lengua, al tiempo que puede *virtualizar* los previstos en lengua.

[124] Tristan Tzara, «Manifiesto Dada», 1918, Tusquets, 1972. Trad. H. Halter.

[125] Literalmente define el superralismo como: «sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por medio del cual se intenta expresar, oralmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin ser regulado por la razón, ajeno a toda preocupación ética y estética. El superrealismo parte de la creencia de *determinadas formas de asociación* desdeñadas hasta ese momento».

[126] A estos predecesores se han seguido acogiendo, con posterioridad al Manifiesto de Breton, poetas renombrados como Chikaya U'Tamsi (1931-1988), llamado el Rimbaud camerunés, el malgache Jean-Joseph Rabearivelo (1901-1937), o, en España, Leopoldo María Panero y algunos más hasta nuestros días. Para los dos primeros pueden consultarse mis antologías de poesía negra: *Poesía negra,* Lancelot, 2007, y Torres Monreal y Díaz Narbona, *Al sur del Sahara,* Granada, Unesco, 1999. En el terreno de las artes, fue en la pintura y en la poesía donde más se ejercitaron los superrealistas. Brillan en la primera nombres hoy plenamente consagrados como Jean

Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Picasso, Man Ray, Paul Klee, Joan Miró (unidos al menos hasta la exposición superrealista de 1925) a los que se adhirieron los nombres de Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí y Alberto Giacometti. Todas las artes estaban impregnadas del nuevo espíritu rompedor de los viejos moldes. No ha habido, en toda la historia de la poesía y del arte, ningún momento de mayores cambios como en el primer cuarto del siglo XX.

[127] Cito por la versión castellana de A. Bosch, *Manifiestos del surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1969. Cita en pág. 61.

[128] J. J. Marín Saura, *A veces,* Vic, Ed. Emboscall, 2002. No paginado.

[129] J. M. Caballero Bonald, *Insulas extrañas,* o.c., págs. 495-496.

[130] Todas esas alteraciones y deformaciones operadas en los sueños se pueden explicar, según Freud, como manifestaciones de deseos y pulsiones latentes, ocultas en el yo, y reprimidas por el yo social. En los sueños podemos vivir nuestra liberación, experimentar sensaciones físicas incontroladas que pueden regocijarnos o llenarnos de espanto.

[131] B. Breton, o.c., pág. 30, dice textualmente: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o suprarrealidad, si así se puede llamar. [...] Si las profundidades de nuestro espíritu albergan extrañas fuerzas, capaces de aumentar las fuerzas de la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, conviene captarlas, en un principio, para someterlas a continuación, si ha lugar, al control de nuestra razón».

[132] P. Reverdy, a quien cita Breton en su Manifiesto, llegará incluso a decir que cuanto más distantes estén los conceptos entre sí, más sugestiva será la imagen superrealista. Finalmente, Garelli sugiere que el fundamento común habría que buscarlo en un nivel prerreflexivo. Véase Garelli, *La gravitation poétique,* París, Mercure de France, 1966. Citado por P. Caminade, *Image et métaphore,* París, Bordas, 1970, pág. 35. «La paradoja de la actividad poética (el poema hace presente lo que abre una presencia) no puede ser asumida plenamente y la imagen no encuentra fundamento si no es recurriendo a la intencionalidad operante de Husserl, al Ser en el Mundo de Heidegger (para quien) la imaginación trascendente es una "facultad misteriosa"». *Ibíd.,* pág. 34.

[133] Debo decir que mi experiencia con adolescentes y jóvenes ha sido positiva en lo que se refiere a la recepción del arte innovador. Cuantos menos prejuicios alberguemos y menos se nos haya endurecido la piel, más receptivos estaremos a la poesía y al arte innovadores.

[134] El término *sinestesia* proviene del griego *syn* (con) y *aisthesía* (sensación). Con este término se designa la interferencia de distintos sentidos en una misma percepción: *oír sabores, ver sonidos, atribuir colores a las vocales* (como hizo Rimbaud) o a los timbres de los instrumentos... Hay neurólogos que explican este fenómeno, que es corriente en algunas personas o en determinados estados (euforia incontrolada, depresión...) por un cruce en las conexiones de los nervios en las distintas áreas del cerebro. No es el caso, por lo general, del artista.

[135] Juan Eduardo Cirlot, *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2001, pág. 53.

[136] *Le cadavre exquis boira le vin nouveau.*

[137] OuLiPo *(ouvroir de littérature potentielle,* taller de literatura potencial). Cabe conceptuar este movimiento como un hijo, para algunos, bastardo, del superrealismo, en el que se dan cita literatos y matemáticos del mundo entero. Lo de bastardo tiene una sencilla explicación: mientras que los superrealistas son defensores de

todas las libertades éticas y estéticas, los *oulipos* trabajan con restricciones y límites, como escribir un texto sin la letra E y otras imposiciones de este tenor.

[138] André Breton, René Char y Paul Eluard, *Ralentir travaux,* «Page blanche», 1930. Cita en J.-L. Bedouin, *La poésie surréaliste,* París, Seghers, 1970, pág. 377.

[139] En ocasiones, este tema unificador del significado viene dado en el título del poema. Para la explicación de los poemas más oscuros, ha hecho fortuna el método de F. Rastier (véase *Sens et textualité,* París, PUF, 1989, págs. 55 y ss.) consistente en buscar en el texto uno o varios temas significativos, o *isotopías,* y leer el texto desde esos temas. E. Ramón Trives, propone, como más adecuado, el término *isosemias (Aspectos de semántica lingüístico-textual,* Madrid, Itsmo, 1979, págs. 190 y ss.).

[140] Tres ensayos dignos de ser mencionados son *Esclavage et colonisation,* de 1948; *Discours sur le colonialisme,* 1955; *Discours sur la négritude,* 1950.

[141] Traducidos de *Cahier d'un retour au pays natal,* París, Gallimard, 1939.

[142] Desde los inicios del movimiento, se formó un fervoroso grupo superrealista en las islas Canarias que cabe considerar como una extensión del grupo de París. Este grupo estuvo liderado por el poeta José María Hinojosa y el pintor Óscar Domínguez. Los interesados en el grupo superrealista canario, llamado con más propiedad tinerfeño, pueden consultar el libro de Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife,* Barcelona, Tusquets, 1975.

[143] Véase, entre otras, la *Antología de la poesía surrealista,* de A. Pariente, Gijón, Ed. Júcar, 1985, que trae los nombres de Picasso, Luis Buñuel, Pablo Neruda, Leopoldo Panero, Miguel Labordeta, Antonio Saura.

[144] Extracto del poema «Aniversario». V. *Dignum est y otros poemas,* edición bilingüe de Cristián Carandell, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pág. 179.

[145] De la poesía inglesa destacaría el extenso y extraño libro de Ted Hugues (1930-1998), *Gaudete,* en el que se mezclan todos los géneros, desde los relatos de corte profético y apocalíptico a los absurdos. En España, la citada antología de L. A. de Villena, nos descubre a poetas jóvenes que citan a Rimbaud y Lautréamont. En general, el superrealismo —bautizado con otros nombres en ocasiones— ha gozado de buena salud. Además del grupo de Tenerife y de los poetas del 27, asomó en la posguerra española, lúdico e irreverente, con el Postismo en los años cuarenta del pasado siglo. Nombres que lo profesaron en algún momento son los de Álvaro Cunqueiro, Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Antonio Fernández Molina... Con el superrealismo me he topado a la hora de confeccionar las antologías de poesía negra o de otro signo. De resabios superrealistas es el bengalí Lokenath Bhattacharya (1927-2001), que conoció la poesía francesa de este signo, y tradujo al bengalí a Rimbaud y a Henri Michaux. Por su poesía corre un aire nuevo, deudor de las vanguadias (véase *12 poetas bengalíes,* antología y traducción del bengalí al francés, por Sumana Sinha y Lionel Ray, trad. del francés al castellano de F. Torres Monreal, Lancelot, 2006). Otros muchos -ismos se han sucedido de entonces a nuestros días. Las reivindicaciones sociales se concretan hoy en la protestas a favor del ecologismo, del pacifismo, de la libertad sexual, de la aceptación social de las relaciones homosexuales, etc. La poesía española de los últimos años no escapa a alguna o a varias de estas tendencias, matizadas, indudablemente, por nuevas asociaciones y vivencias propias de una sociedad plural y éticamente evolucionada. Es lo que constato tras consultar algunas revistas y antologías de las últimas décadas, entre ellas, la de Luis Antonio de Villena, *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética de 2000),* Madrid, Visor, 2015. Autores incluidos en esta recopilación ya

tienen, pese a su juventud, sus propias antologías (pienso, por ejemplo, en Antonio Lucas que, en Visor, 2016, reúne su poesía de 1995 a 2016 en el volumen *Fuera de sitio,* prologado por Felipe Benítez Reyes). Abunda menos la tendencia de este signo en las poetas (como compruebo en la reciente y voluminosa antología en lengua castellana de Raquel Lanseros y Ana Merino, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo* XX —Visor, 2016— que incluye a poetas nacidas entre 1886 y 1960), aunque algunas de ellas —es el caso de Blanca Andreu— alcanzan cotas de gran altura y extraordinaria calidad.

[146] Visor ha publicado varios tomos, en edición bilingüe, de Charles Bukowski. De Claes Andersson existe una antología con el título *Y la palabra se hizo poesía,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 1917, traducción de Francisco J. Uriz.

[147] A. F. Molina, *Orfeo errante, Antología poética,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2008. El poema *La corbata,* págs. 59-82, cita en pág. 59.

[148] Guillevic, *Art poétique,* París, Gallimard, 1989.

[149] Novalis, Canto I, *Himnos a la noche,* trad. A. Ferrari, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pág. 27.

[150] J. Á. Valente, *Punto cero,* Seix Barral, 1980, pág. 177.

## Capítulo III

[151] Baudelaire, Poema «Correspondencias» de *Las flores del mal.*

[152] Para entender el origen del símbolo, es conveniente partir del signo lingüístico o del signo icónico en el que se encarna. Recordemos que un signo resulta de la unión de un significante con un significado. El *significante* consiste en los sonidos que pronunciamos, por ejemplo, los sonidos unidos en tres sílabas de la palabra *man-za-na.* Estos sonidos nos hacen evocar su *significado primero o denotativo* (la fruta). En paralelo con esta definición de signo, aventuro la definición de *símbolo* como la unión de un *simbolizante* con un *simbolizado.* En este caso, el signo completo —el significante y el significado de *manzana*— constituyen el simbolizante del símbolo.

[153] Avanzando en la explicación del símbolo, los tratadistas suelen diferenciar los símbolos en *analógicos* (cuando simbolizante y simbolizado se parecen por compartir alguno de sus rasgos) y *no analógicos* (en los que no se da este parecido).

[154] Me refiero a G. Bataille, *Las lágrimas de Eros,* Barcelona, Tusquets, 1981, por la ed. en castellano, trad. de D. Fernández.

[155] O.c., pág. 16.

[156] Es la tesis principal del estudio de Jean-Paul Sartre, *Baudelaire,* del que existe traducción castellana en Losada, 1984.

[157] Puede consultarse mi edición titulada *Escritos íntimos,* Murcia, Universidad de Murcia, 1994; mi preliminar a la edición de *El esplín de París, Pequeños poemas en prosa,* Alianza; 2.ª edición, 2013, así como mi drama *Baudelaire maldito,* Madrid, Fundamentos, 2004.

[158] Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en *Obras completas,* París, ed. Gallimard, col. Pléiade, tomo II, pág. 334.

[159] Lo tenebroso es una consecuencia de lo profundo: en ambos términos se concilia el misterio, lo arcano. La noche y el día son caras de una misma realidad vistas desde la óptica simbolista. Lo mismo cabe decir de las *palabras confusas,* porque no alcanzamos todo su significado y, por ello mismo, quedan abiertas a nuevas interpretaciones. Palabras confusas son, con más ahondamiento en este concepto, las palabras en las que se *funden* varias significaciones, en las que las significaciones se *con-funden.*

[160] El experimento está al alcance de cualquiera. A veces, se obtienen resultados sorprendentes contrastando objetos artísticos pertenecientes a espacios y tiempos alejados entre sí (poesía de san Juan de la Cruz con guitarra flamenca).

[161] *El esplín de París,* o.c., pág. 69.

[162] Remito a obras ya clásicas que podrán instruir a quien quiera adentrarse en este movimiento: Chevalier, J. y Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles,* París, Lafont, 1982; Frazer, J. G., *The golden Bough,* ed. castellana, *La rama dorada,* Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1982; J. Huizinga, *El ocaso de la Edad Media,* Madrid, Revista de Occidente, por la trad. al castellano. Existen otros diccionarios de símbolos de fácil consulta y adquisición. Karl Jung, *Man and his symbols,* 1964, trad. al castellano, *El hombre y sus símbolos,* Barcelona, Caralt, 1981 (obra, de asequible lectura, en continua reedición). Como introducción a las artes simbolistas (pintura, poesía, relato) se puede consultar, entre otros muchos, VV.AA. *El simbolismo. Soñadores y visionarios,* Madrid, Tablate Miquis (ed.), 1984; Federico González, *Simbolismo y arte,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2004; más profunda y de mayor dificultad es la obra de U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage,* París, PUF, 1988, de la que interesa particularmente el cap. IV, «Le mode symbolique». De utilidad, aunque referido al teatro en particular, puede resultar el cap. XII de *Historia básica del arte escénico,* de F. Torres Monreal y C. Oliva, Madrid, Cátedra, 13.ª edición, 2014, del que extraigo parte de lo enunciado en este epígrafe.

[163] Mallarmé, en *Romances et vers d' album,* París, Gallimard, col. «La Pléiade», págs. 214-215.

[164] R. Darío, *Los raros,* Zaragoza, Ediciones del Innombrable, 1998, pág. 27.

[165] Existe una reciente edición bilingüe de su poesía: Edgar Allan Poe, *Poesía completa,* ed. bilingüe de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2016.

[166] Características del mito son la *ejemplaridad, la universalidad y la atemporalidad.* Los mitos sirven de ejemplo y aviso de conductas humanas; tienen validez en todas partes y en todo tiempo, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

[167] El tema de Salomé hace fortuna en la pintura simbolista (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau), aunque viene de más lejos. Lo han tratado los pintores Tiziano, Lucas Cranach, Berruguete, Donatello, Luini, Caravaggio, Juan de Juni, Andrea Salario, Jean Benner, Carlo Dolci, Filippo Lippi, J. Cornelisz van Oostsanen y un largo etcétera. En literatura anoto el drama presimbolista, *Salomé,* de Oscar Wilde (origen de la ópera de Richard Strauss), la *Herodías,* de Gustave Flaubert o *La cabeza del Bautista,* de Valle-Inclán.

[168] En la teoría teocéntrica, Dios crea el universo; en la antropocéntrica, el hombre crea a Dios, y el universo tiene una explicación física.

[169] John Milton, *El paraíso perdido,* Madrid, Cátedra, 1986. Edición de Esteban Pujals. Cita tomada del Libro XII, pág. 508.

[170] Jean Duvignaud, *Spectacle et société,* cap. «La tragédie commence quand le ciel se vide», París, Denoël, 1970, págs. 43-65.

[171] Cerca ya de nuestros días, J. Saramago, escribirá un libro titulado *Caín,* hijo de Adán y Eva —que mató a su hermano Abel, cometiendo con esta muerte el primer asesinato de la historia—. Como Milton, aunque en tono irónico, Saramago nos cuenta su versión de la Biblia por la que pasea a su héroe. J. Saramago, *Caín,* Madrid, Alfaguara-Santillana, 2009.

[172] El sueño se diferencia del mito —aunque los dos participen del inconsciente— en que no es vivido por el hombre total, ni puede transformar una situación particular en universal y ejemplar. Y, sin embargo, se pueden homologar sus figuras y sucesos. Asimismo, las categorías del espacio y del tiempo en los sueños se pueden

comparar con la abolición del tiempo y del espacio en los mitos. Igualmente, en uno y otro, el inconsciente opera hasta las raíces de lo sagrado. La experiencia religiosa compromete al hombre en su totalidad, ubicándolo en un mundo que no es evanescente e incomprensible, como el de las pesadillas, pese a los elementos irracionales que comporta toda religión. La experiencia de lo sagrado hace que el hombre sobrepase lo contingente, las situaciones puramente particulares, personales, y acceda a valores universales, a lo universal. No hay religión sin este sentimiento de lo universal. M. Eliade explica estos supuestos con el símbolo del «árbol del mundo» en las civilizaciones arcaicas. En su simbolismo, puede significar renovación de la vida, perennidad cíclica, con lo que el árbol se convierte en símbolo de la existencia humana y del mundo en su universalidad.

[173] Mircea Eliade indica que, en la sociedad de nuestros días, que ha caminado de modo galopante hacia la desacralización, el sentimiento de la universalidad y de la atemporalidad propias de los mitos se ha debilitado considerablemente. Resumiendo, posiblemente en exceso, la génesis de la literatura, M. Eliade opina que todo nace de la mitología, pasa a la epopeya, y luego a la literatura moderna. En esta nos encontramos con el héroe que debe superar distintas pruebas, con los temas de la búsqueda del grial, de la imitación heroica; con la literatura de divulgación en la que los buenos y los malos reproducen el mito del enfrentamiento del Bien y del Mal; con los temas de la joven perseguida, del amor redentor... La lectura, afirma textualmente, «nos permite la ilusión de dominar el tiempo y nos hace sospechar que existe en nosotros un deseo secreto de substraernos al devenir implacable que nos lleva a la muerte». Nadia Julien nos habla de la leyenda de Hércules, que reaparece en todos los héroes posteriores; de carros tirados por animales fabulosos, que hoy se transmutan en naves espaciales; de diosas griegas transformadas en mujeres o en criaturas biónicas...

[174] Este imaginario estaría muy cerca del 'inconsciente colectivo' de Jung.

[175] Nadia Julien, en introducción a su *Dictionnaire des Mythes,* París, Marabout, 1998. La opinión de Nadia Julien puede servirnos de recapitulación: los mitos viven, perduran, se transmutan o cambian, pasan de una cultura a otra, suscitan nuestro asombro, frecuentan nuestros sueños —quizá por pertenecer a un inconsciente colectivo—, se encuentran en multitud de palabras de todos los días, describen, desde épocas inmemoriales, los sentimientos, las aspiraciones, los sueños de los hombres, las pasiones humanas, que el tiempo no ha podido alterar, mostrándolos en un estado de pureza original: amor, amistad, odio, venganza, celos.

[176] *El simbolismo en general,* Barcelona, Promoción cultural, 1978. Dan Sperber recomienda no confundir el dispositivo simbólico con el lenguaje. Este último lo adquirimos con corrección en los primeros años de nuestra infancia, mientras que aquel siempre queda abierto para ser enriquecido a lo largo de la vida.

[177] Edouard Schuré, en su libro *Los grandes iniciados,* de 1889, que fue ávidamente leído por algunos simbolistas, nos explica que «la gnosis o mística racional de todos los tiempos es el arte de encontrar a Dios en uno mismo, desarrollando las profundidades ocultas, las facultades latentes de la conciencia [...] Las perspectivas que se abren en el umbral de la teosofía son inmensas, sobre todo si se las compara con el horizonte estrecho y desolador en el que el materialismo encierra al hombre o con las propuestas infantiles e inaceptables de la teología clerical. Al percibirlas por primera vez, se experimenta el deslumbramiento de lo infinito. Los abismos del inconsciente se abren en nosotros mismos, nos muestran las simas de donde salimos, las alturas de vértigo a las que aspiramos».

[178] La influencia de Wagner en el simbolismo belga y francés fue más allá. Los románticos franceses, en contra de la opinión general del público y de la crítica, se

entusiasmaron con la ópera de Wagner. Bajo la protección de Wagner, los poetas simbolistas fundaron en París, en febrero de 1885, la más significativa de las publicaciones del movimiento, a la que dieron el nombre de *Revue wagnerienne*. Esta revista, junto con la *Revue indépendante*, que le sobrevivirá a partir de 1888, tuvo el mérito de aunar y dar forma a las tentativas e intuiciones del movimiento.

[179] *Los raros*, «Paul Verlaine», ed. cit., págs. 58-59.

[180] J. Derrida, cap. «Mallarmé», trad. de F. Torres Monreal, en «Mallarmé», revista *Pretextos*, 1989.

[181] Cita extraída de «Nuevo Mallarmé», de Lezama Lima, prólogo a S. Mallarmé, *Antología*, Madrid, Visor, 1978, pág. 13.

[182] Mallarmé, *Antología* de Visor, pág. 42 para la trad. al castellano, y pág. 40 en Gallimard, La Pléiade, para el texto francés. A. Reyes consigue un bello texto enteramente aceptable. Ofrezco los versos finales del poema: «¡Oh, nodriza con tu criatura, y la inocencia / de vuestros pies helados! La hórrida presencia / acoge, y remedando con la voz la viola y clave / ¿oprimirás con dedo marchito el seno suave / donde fluye la hembra en albor sibilino / para labios hambrientos de aire y de azul marino?». Como curiosidad, indico que la primera versión de este poema le pareció oscura a su editor, Aubanel. También la segunda versión. O.c., pág. 1437.

[183] M. Armiño, en *Arthur Rimbaud. Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Espasa, Austral, 1998, pág. 13.

[184] Prólogo a *El oro de los tigres*, en *Obra poética 2*, Madrid, Alianza editorial, 1998, pág. 280.

[185] R. Gullón, «Simbolismo y símbolos», en VV.AA., *El simbolismo, soñadores y visionarios*, Madrid, Tablate Miquis, 1984, págs. 16-26, cita en pág. 20. Gullón alude al poeta romántico Enrique Gil y Carrasco, que en la primera mitad del siglo XIX se calificó como «cisne sin lago», «situándose en línea con el ave legendaria cuyo prestigio subiría tan alto medio siglo después».

[186] Véase entrada *Cygne* en el *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, París, R. Lafont, 1982.

[187] R. Darío, «Divagación», escrita en 1894. Cito por *Poesía*, núms. 34-35, pág. 134.

[188] Poema «Le cygne», publicado en *Les solitudes*, 1869.

[189] Este poema y el que precede se encuentran en la *Segunda Antolojía poética*, Madrid, Espasa, 1976, págs. 126 y 130, respectivamente.

[190] Clara Janés, *Arcángel de sombra*, Madrid, Visor, 1999, pág. 26.

[191] Es sabido que la noción del Dios de nuestra civilización cristiana, o el Dios de las religiones del Libro —judía, cristiana, musulmana— no es compartida por todas las prácticas religiosas de Oriente. En cualquier caso, sí es cierto que el budista invoca al espíritu de Buda con el que podrán fundirse los que alcancen la fase de la iluminación. Ese espíritu sería el equivalente aproximado de Dios.

[192] En la explicación de J. Baruzi (*San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla-León, 1991. La ed. francesa original es de 1931), por «noche oscura se entiende la "contemplación purgativa", "la cual *pasivamente* causa en el alma la negación de sí misma y de todas las cosas". El instante exacto de la invasión de la noche del sentido lo fija Juan de la Cruz en el momento en que saboreábamos los prolongados deleites de la oración, toda esa luz se oscurece de repente» (pág. 539). Puede ser una etapa pasiva, porque no depende del hombre mantener la oscuridad, sino solo de la divinidad.

[193] Puede, igualmente, que el camino se haga hacia abajo, hacia lo oculto en las entrañas. También ahí, en el fondo penumbroso, se puede sentir el vacío en el que se ha de depositar la semilla del Ser.

[194] *Movimientos insomnes, Antología poética (1964-2014),* selección e introducción de Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 351.

[195] Carlos Mengod, *Juan de la Cruz,* Fundación Rosacruz, 2009, págs. 216-218. A quienes deseen conocer más por extenso la vida del santo remito a *La vida de San Juan de la Cruz,* del P. Crisógono de Jesús Sacramentado, publicada en *Vida y obras de San Juan de la Cruz,* Salamanca, BAC, 1964, págs. 19 a 350. Por su lado, sigue siendo de actualidad, según los expertos, la obra monumental de J. Baruzi, o.c., que le dedica a la vida del santo un largo espacio, págs. 103-239.

[196] Véase Valero, *El arte de la fuga,* Cáceres, Periférica, 2015, pág. 39.

[197] Dámaso Alonso, *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1966, pág. 263.

[198] J. Baruzi, o.c., pág. 635.

[199] Mi amigo J. A. López Delgado me indica que la edición más recomendable de san Juan de la Cruz es la realizada por el P. carmelita Gerardo de San Juan de la Cruz, Toledo, 1914. Para la cita que nos atañe v. tomo III, págs. 172-173 de esta edición.

[200] Hubo que esperar a 1726 para que la Iglesia canonizara a Juan de la Cruz, fallecido en 1591.

[201] En aquel *Ser único, eterno e inmóvil,* que proclamó Parménides cuatro siglos antes del cristianismo, el hombre y el universo creado son una misma cosa. Por un error de percepción, observamos el mundo como *distinto, temporal y móvil.*

[202] A quienes deseen mayor información sobre los símbolos, especialmente sobre los símbolos místicos y sus peligrosas interpretaciones, recomiendo el libro de Umberto Eco, *Semiotica e filosofía del linguagio,* Turín, Einaudi, 1984, particularmente su cap. IV, «Il modo simbolico».

[203] En *El matrimonio del cielo y el infierno,* Plancha 14. El interesado puede consultar la edición bilingüe de Fernando Castanedo, Cátedra, 2002.

[204] El catolicismo, en efecto, requiere la fe en un Dios personal, en la Trinidad, en la multiubicuidad eucarística, en el pecado original, en la encarnación de Dios, en la concepción sin pecado de María, en su virginidad, en la vida eterna más allá de la muerte...

[205] Se me objetará que, pese a su elevada dosis de irracionalidad, la fe puede ser fuente de consolaciones y, por qué no, de emociones poéticas. De acuerdo. Pero vivir en la fe es vivir en la irracionalidad, en las afueras a las que no alcanza la razón.

[206] En su *Arte poética,* o *Epístola a los Pisones,* Horacio califica al avaro de *gusano* y se pregunta cómo es posible que alguien que solo piensa en acrecentar su peculio pueda componer poesías dignas de ese nombre.

[207] Raúl Herrero, *Officium defunctorum,* Libros del Innombrable, Círculo de estudios bibliográficos y exlibrísticos, Madrid, 2005, pág. 35.

[208] Fr. Hölderlin, *Hiperion o El ermitaño en Grecia,* ed. cit., págs. 195-197.

[209] *Ibíd.,* pág. 72.

[210] *Ibíd.,* pág. 119.

[211] *Ibíd.,* pág. 143.

[212] *Ibíd.,* pág. 96.

[213] *Ibíd.,* pág. 25.

[214] *Ibíd.,* pág. 50.

[215] *Ibíd.,* pág. 36.

[216] *Ibíd.,* pág. 107.

[217] *Ibíd.,* pág. 165.

[218] R. M. Rilke, *Nuevos poemas,* trad. J. Parra, Barcelona, Círculo Lectores, 2000.

[219] Percy Bysshe Shelley, *Adonais*, trad. de V. Gaos, Madrid, Visor, 2016, cita en pág. 73.

[220] Shelley, o.c., LII, pág. 139.

[221] *Ibíd.*

[222] *Ibíd.*, pág. 141.

[223] H. Dorion, *Portraits de mers*, París, Éditions La Différence, 2000, pág. 14.

[224] Si la coincidencia con la poesía mística es evidente, no es menor su aproximación a Parménides y a Platón, como queda de manifiesto en la apelación al *mito de la caverna*. Solo que la caverna es aquí lo que se busca en el *corazón del ser*, con lo que cabe interpretarla como la parte más interior del hombre.

[225] M.ª C. Piñas Saura, en el inicio de su trabajo, *Pasividad creadora. María Zambrano y otras formas de lógica poética*, Murcia, Editum, 2007, trae a colación el pensamiento de la filósofa: «Habría que salvar a la verdad de la razón racionalista —pequeño-racionalista—», en M.ª Zambrano, *Cartas de Pièce / Correspondencia con Agustín Andréu*, Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 51.

[226] Clara Janés, *Movimientos insomnes, Antología poética 1964-2014*, selección e introducción de Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, poema «Arcángel de Sombra», pág. 171.

[227] «¡Qué suerte tener nuestro breve momento al sol!», nos dice Lawrence M. Krauss en *La historia más grande jamás contada... hasta ahora. ¿Por qué estamos aquí?*, trad. J. García Sanz, Barcelona, Pasado y presente, 2017, pág. 16.

[228] E. Jünger, *Los últimos titanes. Ideario último*, recogido por A. Gnoli y F. Volpini, trad. de A. Pentimalli, Barcelona, Ed. Página indómita, 2016, pág. 127.

[229] M. Krauss, o.c., págs. 12-13.

[230] *Ibíd.*, págs. 15-16.

[231] Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo.*

## Capítulo IV

[232] Hõlderlin, *Cantos*, trad. de A. Pau, Orense, Linteo, 2010.

[233] J. Ferrero, *Las noches rojas*, ed. Siruela, Madrid, Premio Barcarola, 2003.

[234] Eduardo Souvirón, *Hijos de Homero*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

[235] En *Safo. Poetas arcaicos*, estudios y traducción de P. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2006, págs. 357-358. Existe una edición bilingüe de J. Manuel Macías, Madrid, Oficina de arte y ediciones, 2017.

[236] Cadmo rey de Tebas, padre de Semele, la que, con el auxilio de Zeus, engendró al dios Dionisos.

[237] Ovidio, *Amores*, II, ed. de Cristóbal López, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1995, pág. 175. En el mismo volumen: *Arte de amar (Ars amatoria).*

[238] Las citas de estos textos griegos están tomadas de *El ala y la cigarra (fragmentos de poesía arcaica griega no épica)*, trad. de J. M. Rodríguez Tobal, Madrid, Hiperión, 2005, para los textos no rimados. Para los textos rimados utilizo *Poetas líricos griegos*, selección y notas de F. Carlos Sainz de Robles, en las traducciones de E. Manuel Villegas, Meléndez Valdés..., Espasa-Calpe, col. Austral, 1963.

[239] Puede consultarse, sobre este particular, el excelente volumen, *Poesía popular de la China antigua*, trad. de G. García-Noblejas, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

[240] Chadwick, citado por Souviron, nos dice que Homero fue un poeta y no un historiador. «La verdad poética y la verdad histórica son dos cosas bastante distintas... Homero es el primer escritor de Occidente dedicado a fijar las leyendas que

se contaban de boca en boca, por los caminos de la Grecia micénica, fijar los paisajes, las costumbres, los amores [...]. Homero es un poeta, el poeta que da forma, por primera vez, a la historia». Véase Souviron, o.c., págs. 62-63.

[241] *Odisea,* Canto XIX, trad. de J. Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2001, pág. 320.

[242] *Ibíd.,* canto XVII, págs. 278-279.

[243] Frente a Agamenón, la fortaleza, Ulises encarna el tópico de la *sapientia et fortitudo:* la fuerza y la sabiduría (tocada de la astucia que requiere cada momento).

[244] K. Kavafis, *Poesías completas,* trad. J. M.ª Álvarez, Madrid, Hiperión, 1976, págs. 46-47.

[245] «Joyce le dijo a Budgen que estaba escribiendo un libro basado en la *Odisea* que versaba sobre las dieciocho horas en la vida de un "personaje completo". Sostenía que nunca se había descrito a un personaje semejante. Ni Cristo, ni Hamlet, ni Fausto habían tenido una experiencia completa de la vida. Cristo había sido un hombre célibe que nunca había vivido con una mujer; Hamlet no había sido ni esposo, ni padre, solo hijo, y Fausto no había sido ni joven ni viejo, ni había tenido casa ni familia, por no hablar del estorbo que suponía para él tener a Mefistófeles "pegado siempre a sus talones". Solo había un personaje que respondiera a esa descripción: Ulises, "hijo de Laertes, padre de Telémaco, esposo de Penélope, amante de Calipso, compañero de armas de los guerreros griegos de Troya y rey de Ítaca. Se vio sometido a muchas pruebas, pero con su prudencia y su valor pudo superarlas todas"» (cito por A. Manguel, *El legado de Homero,* trad. de Carmen Criado, Madrid, Debate, 2010, pág. 198, que toma la cita de Ellmann, *The consciousness of Joyce,* de *Homer-s the Iliad and the Odyssey.*

[246] H. Bloom, *Cómo y por qué leer,* trad. de M. Cohen, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, págs. 78-81.

[247] Trad. de Lorenzo Riber, o.c., Madrid, Aguilar, 1967, págs. 275-276.

[248] L. Feria, en *Las ínsulas extrañas,* o.c., pág. 545.

[249] Sófocles, *Antígona,* vv. 450-455. En *Tragedias,* trad.de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 2006, pág. 153.

[250] Sobre el amor se han hecho discursos y antologías sin cuento. Indico aquí, a título de ejemplo, «Palabras de amor de los poetas», discurso de recepción en la Real Academia Española de Luis M.ª Ansón.

[251] Yannis Ritsos, *Orestes,* trad. de Selma Ancira, Acantilado, 2015, pág. 35.

[252] A la tragedia griega seguiría la más lacerante y sangrienta de Séneca. Luego vendrá Shakespeare para marcar otra cima en la poesía trágica.

[253] Bataille argumenta que el hombre prehistórico empieza a ser racional, es decir, a pensar, a partir del trabajo. Habla de la necesidad del pensamiento para ver un fin y crear los medios para llegar a él. Así las flechas, hachas... son medios o instrumentos para el fin (cazar, comer...) Y afirma tajante: «debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte se debe que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo». *Las lágrimas de Eros,* Barcelona, Tusquests, 1971, págs. 47-48.

[254] Novalis, *Himnos a la noche, I,* trad. de E. Barjau, Barcelona, Ediciones Orbis, 1982, pág. 7.

[255] R. Lanseros y A. Merino, *Poesía soy yo, Poetas en español del s. XX,* Madrid, Visor, 2016, pág. 139.

[256] H. Dorion, *Sous l'arche du temps,* Montreal, Lemeac, 2003, pág. 52.

[257] J. M.ª Álvarez, *Sobre Shakespeare,* Almería, El gaitero ediciones, 2005, pág. 82.

[258] *Amores,* II. 9, edición cit., pág. 148.

[259] Texto íntegro en I. Díaz Narbona y F. Torres Monreal, *Al sur del Sáhara,* Granada, Extramuros, Ediciones Unesco, 1998, y en F. Torres Monreal *Poesía negra,* antología, Lancelot, 2007.

[260] Recomendable la versión y análisis de E. García Cómez, Alianza Editorial, 1971.

[261] En *Insulas extrañas,* o.c., pág. 593.

[262] Pienso en el libro *Amor,* de Ch. Bukowski, ed. y trad.de A. Debritto, Madrid, Visor, 2017.

[263] *Amores, I,* ed. cit., pág. 158.

[264] *Catulo, Poesías,* trad. de A. R. de Verger, Madrid, Alianza, 1994, poema 21, pág. 60. Cuando habla de un tal Emilio, ni el Quevedo más procaz llegó a tanto: «Nunca pensé, por los dioses, que fuera importante / diferenciar si oler la boca o el culo de Emilio. / No hay nada más limpio que este ni nada más sucio que aquella, / aunque el culo es, si cabe, más limpio y mejor: / pues no tiene dientes, mientras la boca los tiene de pie y medio / y unas encías propias de la caja de un carro viejo; / además su boca abierta es igual al coño abierto / de una mula en celo cuando mea en verano» *(ibíd.,* pág. 129).

[265] *Ibíd.,* poema 16, vv. 5-6, pág. 27.

[266] Los poemas a Juvencio son, como es lógico suponer, más desenfadados que los dedicados a Lesbia.

[267] Walt Whitman, *Hojas de hierba,* «Cálamo», trad. de E. Moga, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pág. 365.

[268] Jean Cocteau, en *Arrecife,* núms. 31-32, monográfico Cocteau. Cita en pág. 37.

[269] Xavier Güell, *Música de la memoria,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. Recomiendo esta obra a los amantes de la poesía y la música. En la vida novelada de Schubert, Beethoven le aconsejó paternalmente: «No más sentimientos de culpa. Ten presente: la tormenta es el principio de la verdadera creación», pág. 91. Si esta conversación no tuvo lugar, merecía haberlo tenido.

[270] Alexandra Orlova, *Tchaikovski. Un autorretrato,* Madrid, Alianza Editorial, 1994. Trad. de S. Martín Bermúdez y J. Alfaya, pág. 88. La autora aporta suficiente información para demostrar que Tchaikovski no se suicidó por voluntad propia.

[271] Se dice que «la corte ignoraba conscientemente la homosexualidad —muchos parientes del zar y sus altos funcionarios eran homosexuales—. Y solo en casos de revelaciones escandalosas sobre funcionarios de alto nivel se les exiliaba a Siberia. [...] Por supuesto, no era la represión lo que temía Tchaikovski, sino la ignominia que caería sobre su nombre. Le aterrorizaba no el castigo, sino la pérdida del honor... y llevó a cabo el terrible propósito», A. Orlova, *op. cit.,* pág. 433.

[272] Konstantino Kavafis, *Poesías completas,* trad. y notas de J. María Álvarez, Hiperión, 1993, pág. 122.

[273] K. Kavafis, o.c., pág. 44. El poema lleva el título significativo de «Peligroso».

[274] F. García Lorca, «Oda a Walt Whitman», en J. Ruiz-Portella, *Sonetos del amor oscuro, Poemas de amor y erotismo, Inéditos de madurez,* Ed. Altea, 1995, pág. 53.

[275] *Ibíd.,* págs. 11-12.

[276] Véase ed. comentada de Derek Harris en Cátedra, 2008.

[277] *El ala y la cigarra,* o.c.

[278] En colaboración con Lisette Girouard publica la *Anthologie de la poésie des femmes au Québec, des origines à nos jours,* Montreal, 2003, y otra de la poesía lesbiana quebequesa, *Baiser vertige,* en 2006. Por su lado, L. Jiménez Faro, publica en 2003 su *Breviario de los sentidos: poesía erótica escrita por mujeres,* Madrid, Torremozas.

[279] Véase *Diez poetas canadienses,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2008, cap. «Nicole Brossard», págs. 78-79. Ed. literaria de F. Torres Monreal.

[280] Emilio Prados, *Jardín cerrado,* antología, ed. de J. M. Díaz de Guereñu, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 391.

[281] A. Ajmátova, *Soy vuestra voz,* o.c., pág. 47.

[282] Alicia Silvestre, en R. Herrero, *El faro de Sigfrido,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2003, pág. 87.

[283] De predecesor del existencialismo cabría calificar a Baudelaire. En *Higiene,* II.48, escribe: «La idea y la sensación del tiempo nos va aplastando minuto a minuto. Y solo hay dos medios de escapar a esta pesadilla —para olvidarla—: el Placer y el Trabajo. El placer nos desgasta. El trabajo nos fortalece. Elijamos. [...] Solo podemos olvidarnos del tiempo sirviéndonos de él». V. Baudelaire, *Escritos íntimos,* ed. de F. Torres Monreal, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pág. 116.

[284] Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur,* París, Gallimard, 1983.

[285] Lionel Ray, *Pages d'ombre,* París, Gallimard, 2000, pág. 133.

[286] A. Gamoneda, del libro *Lápidas,* en *Esta luz, poesía reunida,* Barcelona, Galaxia, Gutenberg, 2004, pág. 256.

[287] Para esta cita y las siguientes remito a Cesáreo Goicoechea, *Diccionario de citas,* Madrid, Dossat, 2000.

[288] Proust, *Sobre la lectura,* ed. de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 2015, pág. 50.

[289] Del documental *Tadeusz Kantor,* producido por la televisión polaca en 1985. Citado por Isabel Tejeda, «La clase muerta», en *Tadeusz Kantor,* Catálogo de la exposición del decorado de la obra de Kantor, Murcia, 2002, cita en pág. 41.

[290] Como si de una novela se tratase, leí años atrás el libro de J. Holzner, *Pablo, heraldo de Cristo,* Barcelona, Herder. Me hacía recordar la *Odisea* de Homero.

[291] Título francés: *Les murs de la grotte,* París, Éditions de la Différence, 1998.

[292] R. Lanseros y A. Merino, o.c., pág. 139.

[293] E. Barjau, traductor y prologista de Rilke, afirma de estas elegías: «En la primera elegía el hombre no puede acercarse a los ángeles porque lo destruirían; la belleza es lo más cercano al ángel a lo que el ser humano puede llegar; más allá está lo horrible y aniquilador. En la décima y última elegía los ángeles son seres que *están conformes* con la proximidad del hombre que se ha acercado a ellos» (R. M. Rilke, *Elegías a Duino...,* o.c., pág. 23.

[294] La antología de E. Dickinson de Rubén Martín, Madrid, Bartebly editores, 2010, se titula precisamente *Poesía de la muerte.*

[295] Cita en *Poetas románticos ingleses,* ed. cit. Introd. de J. M.ª Valverde, cit., pág. 21.

[296] Aclaro que la balada ha tenido otras formulaciones en preceptivas e historias de la poesía, como bien expone José M.ª de Cossío en *Cincuenta años de poesía española. 1850-1900,* Madrid, Espasa-Calpe, 1960. La balada medieval francesa es un poema compuesto de tres estrofas de ocho versos y una estrofa final de cuatro, llamada *envío (envoi),* especie de dedicatoria a un poderoso: rey, príncipe o noble. En cada una de las cuatro estrofas se repite el mismo estribillo.

[297] *Cartas de Abelardo y Eloísa,* ed. lit. de P. R. Santidrián y Manuela Astruga, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

[298] L. A. de Cuenca, *Sin miedo ni esperanza,* Madrid, Visor, 2002, pág. 73.

[299] Luis García Montero, *Poesía (1980-2005),* «Coplas a la muerte de un colega», Barcelona, Tusquets, 2006, págs. 629-636.

[300] Horacio, en su Epístola III, conocida como *Epístola a los Pisones,* donde nos dice que un libro serio que una lo agradable con lo útil pasará los mares y llevará el

nombre del poeta a lejanos siglos. Ovidio *(Amores,* III, 9), tras decir que él y los demás poetas dignos de este nombre tienen algo de divino, aunque la muerte profane hasta lo más sagrado, proclama, envalentonado, que sus versos escaparán de la avarienta hoguera *(ibid.,* III.12) y afirma buscar fama eterna para ser cantado por el mundo entero *(Amores I.15).* Basten estas citas de los antiguos.

[301] Petrarca, *Sonetos y canciones,* trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Ed. Orbis, 1983, pág. 140.

[302] *Antología de la poesía latina,* de L. A. de Cuenca y A. Alvar, Madrid, Alianza, 1981, págs. 84-86.

[303] *Carpe diem, quam minimum credula postero* (Horacio, Oda XI).

[304] Trad. de Lorenzo Riber, *Horacio, Virgilio,* Madrid, Aguilar, 1967, pág. 641. El tópico lo encontramos en Ovidio, *Amores,* I. 8., en *Ars amatoria,* III.

[305] Cito por *La Biblia del peregrino,* trad. de Luis Alonso Schökel, Bilbao, Ed. El Mensajero, 2002, 12.1-7.

[306] *Libro de la poesía,* Dinastía Zhou, ss. XI-VII a. C., pág. 105.

[307] *Sonnets pour Hélène,* de 1578. Multitud de ediciones, posteriormente, en todos los idiomas.

[308] Su amor al viaje y el exilio impuesto por Napoleón llevó a Madame de Staël a conocer algunos países fríos. En su libro *De l'Allemagne,* se encuentran los razonamientos a los que aludo con profusión de ejemplos.

[309] Ver una selección de poemas de M. Uguay en mi antología ya citada, *Diez poetas canadienses,* págs. 207-232.

[310] Fray Luis de León, o.c., pág. 282.

[311] Horacio insiste con frecuencia en sus preferencias por el campo como espacio propio del poeta frente a la ciudad. V. en particular sus epístolas II y X.

[312] Interesantes resultan los bocetos, óleos y apuntes literarios del pintor y poeta Ramón Gaya sobre Venecia, ciudad que, inicialmente, le paraliza y deja mudo, de la que destaca *la excesividad de lo real.* V. José Muñoz Millanes, *La Venecia de Ramón Gaya,* Murcia, 2015.

[313] *El esplín de París,* ed. cit., Dedicatoria.

[314] Curioso el caso de Guy de Mauppasant, que abandonó París porque no podía soportar la Torre Eiffel.

[315] Flaubert, *Cuadernos, apuntes y reflexiones,* trad. de E. Berti, Madrid, Páginas de espuma, 2015, pág. 63.

[316] *Ibíd.,* pág. 106.

[317] El primero de ellos publicado en *Cálamo* (págs. 465-481), el segundo en *Aves de paso* (o.c., págs. 654-663).

[318] F. Torres Monreal, *Antología de poesía negra,* Murcia, Colegio de Arquitectos de Murcia, 2007, págs. 85 y ss.

[319] Luis A. de Villena, *Nueva York / Babilonia, los años de la edad maldita,* Barcelona, Stella maris, 2016, pág. 113.

[320] F. Pessoa, Rev. *Poesía,* núms. 7-8, pág. 103.

[321] F. Pessoa, *ibíd.,* pág. 176. Para la guía véase ed. en castellano, trad. e introducción de R. Ordóñez Blanco, Madrid, Ed. Eneida, 2008).

[322] El autor le da el título de *Réquiem. Una alucinación,* trad. castellana de C. Gumpert y X. González Rovira, Barcelona, Anagrama, 1994.

[323] *Tren nocturno a Lisboa* (en ed. El Aleph), es el título del libro en la traducción de J. Aníbal Campos. El protagonista de la película, un profesor de Latín de un instituto de Berna —encarnado con ejemplar contención por Jeremy Irons—, hace un viaje a Lisboa en busca del escritor y resistente lisboeta en tiempos de la dicta-

dura de Salazar, Amadeu de Prado, y nos pasea por la ciudad reprimida en una alternancia constante de planos temporales.

[324] Véase sobre La Habana, Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Ed. Letras cubanas, 1982. Igualmente es preciso citar las obras de alto valor literario de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles, Le citta invisibili*, Turín, Einaudi, 1972, (magníficamente imaginadas y plasmadas en la pintura de Pedro Cano, 2007) y la de Péter Szondi, *Iluminaciones sobre las ciudades en Benjamin*, Argentina, Cuenco de Plata, 2015.

[325] Edicions Linteo Poesía, 2013. En el prólogo de la obra, Rodríguez Núñez evoca el califato de Omar, «consejero de Mahoma, quien ocupó Jerusalén en 637, sin convertir la ciudad en ruinas como lo hicieron los babilonios, los romanos, los cristianos» (pág. 19).

[326] *Ibíd.*, pág. 63.

[327] En 1944, Shostakóvich ya escribió su octava sinfonía, *Stalingrad*, como un canto lacerante por las inmensas pérdidas humanas en la ciudad durante el asedio nazi. Por su lado, la *XI sinfonía*, fue concebida como un *réquiem* por la masacre que tiñó de sangre a San Pertersbrugo cuando el zar mandó cargar sobre la población hambrienta que se manifestaba ante el Palacio de Invierno.

[328] A. Ajmátova, *Soy vuestra voz*, o.c., pág. 61.

[329] En este cementerio, conocido como el cementerio de los artistas, reposan los restos de Dostoievski, Tchaikovski, Glinka, Balakirev, Rimski-Kórsakov, Mussorgski, Borodin, Glazunov, Anton Rubinstein...

[330] Anna Ajmátova, o.c., pág. 17.

[331] *Ibíd.*, poema datado en 1959.

## Capítulo V

[332] *Cantos*, ed. cit., «La marcha», pág. 95.

[333] A la vida del *homúnculo* y sus percepciones auditivas dedica un epígrafe E. Trías en *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. La vida intrauterina —nos dice— constituye «un mundo pre-liminar que la filosofía, con la excepción de Platón, tiende a desconsiderar» (pág. 567). «Ese oído arcaico es, ante todo, un filtro que empieza a distinguir los sonidos aceptables y los que deben rechazarse [...] (protojuicio sobre los sonidos); [...] los convierte en sonidos incorporados, fundamentos de armonía y consonancia, o en sonidos expulsados, base de disonancia y de la cacofonía sonora» (pág. 571). «Se registran señales de *puissance* ascendente, de pasiones alegres, amorosas, rebosantes de salud; o de pasiones tristes que se esparcen por el alma y contagian, de difuso modo, por resonancia, la vida siempre en movimiento del homúnculo» [...] «Los latidos cordiales y los ritmos respiratorios constituyen el destilado de sonido que en la "cámara anacoica" experimentó John Cage en la Universidad de Yale. En ellos se prefigura un modelo de ordenación *mensurata* de la duración, con acentuación pautada, que luego hallará sus modos complejos rítmicos, sus principales *talea* (a modo de pautas de medida acentuada)» (pág. 572). «Platón, al final de *La República* aporta el mito de Er, y nos habla de ese *proté arché*. En él se explica la sustancia musical que asiste a los nacimientos. Una franja fronteriza, la pradera del olvido, regada por el río del mismo nombre, nos antecede al nacimiento» (pág. 589).

[334] Trad. de J. Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2001, pág. 1.

[335] A. Ajmátova, o.c., pág. 159

[336] Hölderlin, *El ermitaño en Grecia,* ed. cit., pág. 119.

[337] Fray Luis de León, o.c., notas de fray Ángel Custodio Vega, págs. 15-17.

[338] F. Pérez Cárceles, *Los lieder de Schubert,* Madrid, Hiperión, tomo III, págs. 30-31.

[339] «Gabriel Fauré, el poeta músico de la media luz y de la penumbra, nos invita, como Miguel Ángel y Maeterlinck, a hablar bajo: *bajísimo*— esta es la palabra última del poema de Verlaine *C'est l'extase* y casi la última de *Pelléas et Mélisande.* "Penetremos nuestro amor de este silencio profundo", nos dice una "fiesta galante" *(En sordina)* en la noche de los murmullos y los crujidos», *ibíd.,* tomo, II, págs. 402-403.

[340] *Ibíd.,* tomo II, pág. 40.

[341] En el poema *An die Musik,* ed. de E. Barjau y Joan Parra, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 296-297. Somos afortunados al poder escuchar este y otros *lieder* de Schubert en las voces de F. Fischer-Dieskau, Matthaus Goerne o Renée Fleming. Gracias sean dadas por ello a la técnica.

[342] En *Poesía popular china,* trad. de G. García-Noblejas, Madrid, Alianza, 2007, pág. 117.

[343] Se trata de la conocida doble articulación del lenguaje: la fonológica y la semántica.

[344] Trad. de David Chericián en la red.

[345] Cito por la trad. de Benito Gómez Romera, Madrid, Imprenta Real, 1801.

[346] Franco Sgrignoli nos aporta unos datos de lo sucedido el 5 de diciembre de 1830. «Al entrar en la sala de conciertos para escuchar la *Sinfonía fantástica,* el público recibía un folleto explicativo, en el que se leía: "El objetivo del compositor ha sido desarrollar los aspectos musicales de distintas situaciones de la vida de un artista. El esquema del drama instrumental, privado de la ayuda de las palabras, necesita una exposición preliminar. El siguiente programa debe, pues, ser considerado como el diálogo hablado de una obra, y sirve para introducir los números musicales y para motivar su carácter y su expresión". Seguía el programa auténtico con la historia del artista desesperado y sus pesadillas, el retorno de la imagen de la mujer amada y los diversos episodios, del relámpago al Sabbat infernal». En «Héctor Berlioz: Sinfonía fantástica», *Amadeus,* núm. 15, enero de 1994, págs. 18-22. Lo siguen artículos de Kern Hooloman y Claudio Casini sobre la misma sinfonía.

[347] Jankélévitch, *La música y lo inefable,* o.c., págs. 66-67. No queda ahí todo. El autor afina aún más su oído: «Las marinas, los "exteriores" impresionistas de Gabriel Dupont, están habitadas por el recuerdo y por la melancolía de la felicidad; y los paisajes de *Les heures dolentes* —que forman el dietario de la enfermedad— son todos estados de ánimo. Y detrás de la *Chanson du Vent* y de la *Chanson de la Pluie,* ¿no intuimos el angustioso tema de la muerte? En *Mon frère le vent et Ma soeur la pluie,* ¿no experimenta el enfermo solitario su humana fraternidad con los elementos? El hombre en soledad está siempre presente cuando "el sol juega con las olas", cuando "el rumor del mar por la noche" se deja oír, cuando braman los oleajes humanos... (págs. 66-67). En *Sonidos nocturnos* de Bartók, en lugar de la serenata nocturna amorosa se oyen los suspiros de la brisa, el diálogo de la lechuza y del sapo; la carraca de los insectos parece el eco del crujido del follaje *(ibíd.,* pág. 68). Jankélévitch insiste en la fidelidad con el dato concreto que nos hacen evocar. Parecen calcos del natural los cañonazos en la *Sinfonía n.º 11,* de Shostakovich; el claxon del automóvil, de Gershwin; el zumbido de los motores en la *Fundición de acero,* de Mossolov; las campanas de *Soirs armoricains* de Louis Vuellemin».

[348] Jankélévitch, o.c., recoge otros ejemplos: «Los estridentes mecanismos de Satie, los órganos de Barbarie de Séverac, los autómatas y relojes de Ravel, los títeres de Stravinski y de Falla, y el ruido de las máquinas de Prokófiev revelan una misma fobia de la exaltación lírica o del impulso patético; pianos y pájaros mecánicos, marionetas ridículas y autómatas de cuerda, todas esas músicas artificiales parecen ironizar, con sus sacrílegas imitaciones, la ternura y languidez del *appassionato*», o.c., pág. 78. Digno igualmente de ser traído a esta nota es Ottorino Respighi (1879-1936), autor de poemas sinfónicos que llevan títulos visuales como *Fuentes de Roma, Pinos de Roma y Fiestas romanas.* En el último tercio del siglo XX, el compositor americano John Adams (1949) nos ofrece su *Corto paseo en una máquina rápida (Short ride in a fast machine).* Los ruidos de los objetos también entrarán en la música del siglo XX.

[349] Afortunadamente, internet pone a nuestra disposición algunas versiones tanto del *lied,* como del *Quinteto.* Para el primero existen las excelentes interpretaciones de Elisabeth Schwarzkopf y de los barítonos Dietrich Fischer-Dieskau y Matthias Goerne. Para el quinteto tenemos la inolvidable interpretación de un grupo de jóvenes alegres y entusiastas amigos formado por Daniel Barenboim (piano), Itzhak Perlman (violín), Pinchas Zukerman (viola), Jacqueline Du Pré (chelo) y Zubin Mehta (contrabajo). Depués de tantos años, sigue siendo mi versión preferida.

[350] Un gran conocedor de Debussy sentencia: «La pintura de los impresionistas le influyó profundamente [...] Pero identificar a Debussy con el impresionismo musical significa malinterpretar su revolucionaria originalidad y significa, también, ignorar la complejidad de su abierta actitud con respecto al arte y a la literatura [...] Basta recordar, en el campo de las artes visuales, su interés por Turner, Whistler, los prerrafaelitas, las artes gráficas japonesas de Hiroshige y Hokusai, y Camille Claudel, y, en literatura, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe, Maeterlinck y D'Annunzio, entre otros. Se ha insistido con razón en la influencia decisiva de la cultura simbolista en Debussy; además, el significado del arabesco en su poética podría asociarse al modernismo», Paolo Petazzi, «Debussy, la poesía de la presencia» y otros apuntes, en *Amadeus,* núm. 20, junio 1994, págs. 18-29.

[351] Jankélévitch, o.c., pág. 214.

[352] En realidad, fue Ludwig Rellstab quien le puso este título a la sonata.

[353] John Field y Chopin fueron los maestros del *nocturno* romántico (Chopin compuso 21 composiciones con este título); pero, en mi opinión, Gabriel Fauré, Scriabin y Debussy (que se inspiró en este género en las pinturas de James McNeill Whistler) dotaron al *nocturno* de un poder sugestivo, de delicadeza y evocación penetrantes acordes con la poética simbolista.

[354] Véase *Cinco canciones sobre textos de P. Valéry* (1982).

[355] Lawrence Kramer, «Música y poesía: introducción», en Silvia Alonso, *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos,* Madrid, Arco Libros, 2002.

[356] Añade: «teoría compartida por filósofos narradores, poetas del movimiento romántico alemán, de Schelling a Wackenroder, de Hölderlin a Hoffmann, donde la música se erige en emblema de la expresión artística, que es tanto más alta cuanto más resonancias instintivas, irracionales, inefables despierta en la psique humana», o.c., pág. 84.

[357] Lo completo con esta cita de Nicholas Cook. «Por música "pura", los escritores de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX entendían música que era simplemente eso, música: en otras palabras, música que no acompañaba a ningún texto (como las canciones o la ópera) o que contaba historias (como los "poemas sinfónicos" de Liszt, Smetana o Richard Strauss)». Pero la victoria de la

música sobre la palabra no era incontestable, porque cuando se eliminó la palabra de la música, empezó a llenar el espacio *en torno a la música.* Penetró en el santuario interior de la sala en forma de notas al programa, otra invención del siglo XIX, por no hablar de la cháchara de los intermedios», N. Cook, *De Madonna al canto gregoriano,* trad. de Luis Gago, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 55.

[358] L. Kramer, o.c., pág. 30. Citas aportadas por L. Kramer: John Milton *Propulsion* on «the Music of the Spheres», cit. y trad. En *Paradise regained, The Minor poems y Samson Agonistes,* editado por Merrit y Hughes (Nueva York, Odyssey Press, 1937, pág. 208); E. T. A. Hoffman, «The Poet and the Composer», de su *Die Serapions-Brüder,* trad. en *Source Reading in Music History: The Romantic Era,* ed. Oliver Strunk (Nueva York, Norton, 1955, pág. 36). Para un escritor romántico como E. T. A. Hoffmann (autor de un libro de cuentos sobre músicos), la música transforma el lenguaje como un «elixir maravilloso» impregnándolo en un «inexpresable deseo y un sentido infinito».

[359] Entiendo a los lectores que, como mi alumno, opten por el silencio. Silencio exterior y silencio interior. Este último consistiría en acallar las voces del entendimiento y de la imaginación que bullen dentro de nosotros para poder escuchar únicamente la voz del poema. Los entiendo. Como entiendo a mi profesor D. Mariano Baquero Goyanes cuando me confesó que todas las representaciones de obras de Shakespeare a las que había asistido le habían defraudado. No había disfrutado en esas representaciones tanto como en el teatro imaginario de su lectura individual. Lo entiendo perfectamente, máxime cuando a mí mismo, en el ámbito teatral, suele ocurrirme con frecuencia otro tanto. Por mi parte, y ciñéndome solo a la poesía cantada, considero que la interpretación del compositor, al fusionar la música con la poesía, da a luz a un nuevo ser con vida propia.

[360] Kramer, o.c., pág. 32.

[361] Theodor Adorno, por citar solo a uno de sus comentaristas, escribe a este respecto: «La rítmica mahleriana es uno de los recursos predilectos y delicados de su técnica de la variante. Con continuas aumentaciones y disminuciones mantiene intacta Mahler, de un modo agógicamente sencillísimo, una identidad melódica, y, sin embargo, la modifica», *Mahler, una fisiognómica musical,* Barcelona, Península, 2002, pág. 224. No hay duda de que Wagner precedió a Mahler en este uso de las frases en retorno, fragmentadas, disminuidas, aumentadas.

[362] En otras palabras lo resume L. Kramer: «Mi argumento es que un poema y una composición pueden converger en un ritmo estructural: que un esquema compartido de desarrollo puede actuar como marco interpretativo para una dimensión explícita de ambas obras. Por otra parte, especialmente en la música vocal, el ritmo estructural de una obra puede proporcionar una interpretación del ritmo estructural de la otra», o.c., pág. 41.

[363] En sentido estricto, según A. Martinet, «la expansión se define como cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambie las relaciones y las funciones de los elementos previos». Véase, para más abundamiento en este tema, Rossanna Dalmonte, «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía», en *Música y literatura,* o.c., pág. 96.

[364] Es preciso hacer esta distinción, pues el paralelismo entre la poesía tradicional y el concierto o sinfonía, originados en el desarrollo de la forma sonata, no es enteramente aplicable. De modo autónomo, estas formas musicales se rigen, en el clasicismo, por el esquema de la sonata, que requiere más de un desarrollo temático en cada uno de sus movimientos.

[365] En mi opinión, al *Ave verum* se acerca el *Agnus* de la *Misa de la Coronación* y el *Et incarnatus est*, de la *Gran Misa*.

[366] Es lamentable que Schubert no tuviera suerte con sus libretistas, razón que explicaría el casi total olvido de sus óperas.

[367] Véase «Viaje de Invierno», en Pérez Cárceles, o.c., tomo III, págs. 484 y ss.

[368] M. Deschaussée, o.c., pág. 53.

[369] M. Brion, en su obra *Schumann y el alma romántica*, cit. por Antón Cardó en el prólogo a la edición de Fernando Pérez Cárceles, *Los lieder de Schumann*, Madrid, Hiperión, 2008, cita en pág. 11.

[370] Y añade: «Solo cuando comprendemos que un cuadro de Ruge o de Caspar Friedrich está construido a la manera de un *lied*, logramos captar el significado y el alcance de la pintura romántica, sus aspiraciones y sus fines», Charles du Bos, *Fragmentos de Novalis*, cit. por A. Cardó, *ibíd., supra*, pág. 12.

[371] *Los lieder de Gustav y Alma Mahler*. Textos recopilados, traducidos y presentados por Fernando Pérez Cárceles, Madrid, Hiperión, 2008. Las traducciones utilizadas por mí en este texto están tomadas de esta edición.

[372] Son estas fuentes: una especie de balada, como un romance de ciego, que le cantaba la cocinera, cuando Mahler era niño, sobre la muerte de un hermano por otro; dos cuentos de los hermanos Grimm; un cuento de Ludwig Bechstein, y un poema de Martin Greif. En F. Pérez Cárceles, o.c., pág. 259.

[373] F. Pérez Cárceles, o.c. págs. 171-172, Canción 4.

[374] San Juan de la Cruz, F. García Lorca, Clara Janés y Bécquer están entre los poetas más conocidos a los que Mompou obsequió con su música.

[375] Gabriel Fauré, le puso música a los poemas de Baudelaire: *Chant d'automne, Hymne* y *La rançon*. Debussy le puso música a seis *ariettes* de Verlaine, entre ellas *C'est l'extase langoureuse* y la más conocida *Il pleure dans mon coeur* (que también tentaron a Fauré). De las *Fiestas galantes* de Verlaine, inspiradas en los cuadros del género de Antoine Wateau, Debussy puso música a varias de ellas: *Clair de lune, Fantoches, Mandoline, Pantomime*, títulos que nos trasladan a la comedia del arte, en Bérgamo. De ahí arrancó Debussy para su *Suite bergamasque*, una de sus obras para piano solo más evocadoras, en la que ha hecho fortuna *Clair de lune*, para mí, uno de los momentos más sentidos y atinados del impresionismo. Debussy se interesó también, con igual fervor si cabe, por Mallarmé *(La siesta de un fauno)*. También a Mallarmé se dirigió Ravel (compuso tres canciones del gran poeta), Darius Milhaud *(Chanson bas)* y P. Boulez *(Pli selon pli)*.

[376] Algunos tratadistas restringen el alcance de la «Oda a la alegría» a la victoria de Beethoven sobre su desgracia. Es el caso de Nicholas Cook, quien viene a decir que en los grandes momentos Beethoven pretendía *disfrutar sufriendo* (frase sacada de una carta de Beethoven, en la que está refiriéndose realmente a un incómodo viaje en coche de caballos, que «se convirtió en el motivo central del culto que promulgó en la primera mitad del siglo XX el escritor francés Romain Rolland [...], quien vio en Beethoven un epítome de sinceridad personal, de altruismo y abnegación: en una palabra, de autenticidad». Cook nos recuerda que la *Oda a la alegría* (aunque solo la melodía) es el himno supranacional de la Unión Europea; se eligió en Navidad para celebrar la caída del muro de Berlín, aunque aquí «alegría» se cambió en «libertad»; aparece en películas como *La naranja mecánica* y *La jungla de cristal;* es objeto de arreglos, entre ellos, el de Waldo de los Ríos, interpretado por Miguel Ríos (1969) *(De Madonna al canto gregoriano*, o. c., págs. 39-40).

[377] Véase Eugenio d'Ors, *Lo barroco,* Madrid, Tecnos/Alianza, 2002. Denostada por algunos, su obra resultó decisiva para el entendimiento de un período que desborda al que tradicionalmente se le asigna.

[378] Esta es mi opinión, referida particularmente a las obras *En busca del tiempo perdido* (1913-1924) de Marcel Proust; *La muerte de Virgilio* (1945) de Hermann Broch; las novelas *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979), del cubano Alejo Carpentier, que nos recuerdan ya en sus títulos *la vida musical,* la que sin rodeos ni tapujos ensalzó en el ensayo *La música que llevo dentro* (1980).

[379] «En realidad, el oratorio italiano del siglo XVIII es una adaptación de las formas operísticas a la convención de interpretar obras en la iglesia durante la Cuaresma, sin aparato escénico, salvo una especie de "cuadro plástico", algo así como una escena fija con personajes disfrazados pero sin recitación. Bach fundó más o menos sobre los mismos principios las *pasiones,* en las que el oyente puede encontrar muchos elementos narrativos», Cl. Casini, *El arte de escuchar música,* Barcelona, Paidós, 2006, pág. 104.

[380] Como botón de muestra, referido a Bach, E. Trías —siguiendo a A. Schweitzer— nos indica los motivos recurrentes de los que echa mano el compositor para expresar ciertos *affekte,* como la alegría o la tristeza, la desolación o la exultación, el temor o el temblor apelando «al juego de valores mayores o menores de las notas (blancas, negras, corcheas, semicorcheas), a su carácter ligado o punteado, a sus deslizamientos cromáticos, a las elevaciones diatónicas, a las subidas melódicas de tono, a suaves descensos o a caídas en picado».

[381] Véase *Los poemas de Edgar Poe,* trad., pról. y notas de Carlos Obligado, Madrid, Espasa, Austral, 1942, cita en pág. 103. Más reciente es el vol. Edgar Allan Poe, *Poesía completa,* trad. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2016, cita en pág. 307.

[382] Coincido plenamente en este punto con Jean-Jacques Nattiez («Relato literario y "relato" musical», en Silvia Alonso, o.c., págs. 119-147). «No sucede así en música. Puede que yo escuche una marcha en la *Segunda sinfonía* de Mahler e imagine que se trata de un grupo de hombres, pero no sé quiénes son. La marcha puede acercarse o alejarse, e incluso se pueden cruzar dos cortejos, como en *Three Places in New England,* de Ives, pero no sé de dónde vienen ni adónde van. Escuchando *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, y con ayuda del título, puedo muy probablemente entender que se trata de la vida y la muerte de un personaje. Escucho perfectamente que se mueve, que salta, etc., pero ¿qué hace exactamente? No lo sé. El relato literario es invención, mentira. La música no miente, porque es necesariamente a mí, al oyente, a quien corresponderá la tarea de relacionar estos fantasmas de personajes con las sugestiones de acciones.[...] Esta es la razón por la cual me parece que un buen número de acercamientos "narrativos" a la música caen en una ilusión metafórica». Cita en págs. 139-140.

[383] Tampoco yo lo expresé en estos términos en mi capítulo sobre el teatro griego en la obra, en colaboración, *Historia básica del arte escénico,* Madrid, Cátedra, 14.ª ed., 2014.

[384] La ópera se estrenó en Múnich en 1942. El libreto fue obra del propio R. Strauss y del director Clemens Krauss, quienes partieron de un desarrollo anterior de Stefan Zweig.

[385] A las versiones anteriores del mito —entre ellas la más famosa de Marlowe— Goethe añadió una segunda parte, de dificultosa lectura —todo hay que decirlo— en la que Fausto es redimido por los ángeles y santos, entre ellos santa Margarita. De los comentarios que se han hecho eco de esta segunda parte de

Goethe y su traslación musical, traigo aquí la opinión de Eugenio Trías en *Imaginación sonora, argumentos musicales,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, referida a la sinfonía *Fausto* de F. Liszt: «Primer movimiento, himno triunfal con los distintos temas y motivos que van dando carácter y nervio musical al retrato del personaje, antes de que sea contrastado con el *pandemonium* lírico del segundo movimiento (dedicado a Margarita), o con la deformación de los temas fáusticos en el tercero (consagrado a Mefistófeles) y sobre todo con el coro místico final que estiliza y sublima el mundo cercado de Gretchen, siempre inmune a la corrosión demoníaca» (pág. 274). «Liszt se limita, al final de la Sinfonía, a cotejar en forma musical los sublimes ocho versos del poema, el coro místico» (pág. 386).

[386] O el caso de personajes míticos y esencialmente poéticos, como Jesús o Francisco de Asís. Este último, además de películas y versiones operísticas, como la de Messiaen, inspira igualmente a Liszt o Hindemith.

[387] Me refiero al volumen *Ópera: compositores, obras, intérpretes,* de Andrés Batta (ed.) y Sigfrid Neef (redactor), Alemania, Tandem Verlag GmbH, 2009. El lector puede completar esta información con los excelentes comentarios de la obra de S. Martín Bermúdez, *El siglo de Jenufa. Las óperas que lo cambiaron todo. 1900-1950* (Madrid, Ed. Cumbres, 2016), o con publicaciones periódicas que tienen que ver con la música y la ópera en nuestro país: *Scherzo,* dir. por Luis Suñén; *Ópera actual,* dir. por Fdo. Sans Rivière; *Ritmo,* dir. por A. Rodríguez Moreno; *Melómano,* dir. por Alfonso Carraté, y *Amadeus,* dir. por Nuria Fontova. Puede ser de utilidad la *Antología comentada,* de Gastón Baquero, publicada por Huerga y Fierro en 1998, que incluye una música por poesía, desde Bach a Villa-Lobos.

[388] L. Martín, *Bob Dylan,* Madrid, Cátedra, 1991. De «Blowin' in the wind», pág. 106.

[389] «Mendigaré mi pan / por las rutas de Francia / de Bretaña a Provenza / y así diré a la gente: / negaos a obedecer, / negaos a alistaros, / no vayáis a la guerra, / negaos a partir, / Si hay que dar / la sangre por la Patria, / empiece por la suya, / pues sois un buen apóstol, / señor presidente /. Y si usted me persigue, / advierta a sus gendarmes / que no llevaré armas / y pueden dispararme».

[390] L. García Montero, o.c., pág. 662.

## Capítulo VI

[391] J. Á. Valente, «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», *Entrada en materia,* Madrid, Cátedra, 1985, pág. 177.

[392] Cito por la traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 2004.

[393] En esta vida, según Tomás de Aquino, trabajamos con ejemplos, *figuras,* a fin de hacernos entender, dada la limitación de nuestra mente. Pero llegará un día, un día de ultratumba, en el que se entenderá sin figuras, de modo directo. Será el término de las figuras, el *figuris terminum.*

[394] Manuel Ballestero, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo,* Madrid, Taurus, 1980. Cita en pág. 77 del cap. «La búsqueda y lo escondido». Añade el crítico: «el contenido último de la obra se encuentra *fuera de ella,* como presencia del trabajo y del proceso de una *ideación* en curso de permanente indeterminación, de una ideación que, al exponerse, anima y suprime sus propias exposiciones».

[395] En múltiples ocasiones, se ha comparado al actor con el santo. Grotowski no considera actor al que no aspire a las actuaciones, alejadas de la vanidad, que lo acerquen al santo. Incluso poetas y escritores agnósticos o que se profesaron ateos

establecen esta aproximación. Para Valéry, su maestro Mallarmé, escribía «como santamente», aspirando a la perfección. La perfección expresaría el deseo, la aspiración al ideal que, por ser ideal y por ello inalcanzable, siempre mantendrá vivo el deseo. Nos encontramos en *el camino de la perfección,* sin llegar nunca a la *meta.* La conclusión se impone: no existe el poeta perfecto, ni, por ello, el poema perfecto. Lo que puede ser formulado al modo platónico: el poema es una cosa imperfecta comparado con el poema ideal al que aspira y del que se alimenta.

[396] A. Sánchez Robayna, o.c., pág. 29.

[397] G. Guillevic, *Le Chant* (en el vol. *Art poétique),* París, Gallimard, 1990, pág. 337.

[398] La viuda de Guillevic me indicó que esta fue la insistente voluntad del poeta en las primeras ediciones de su poesía, en tamaño cuartilla, de Gallimard (posteriormente, no fue respetada en las reediciones de bolsillo, en las que aparece más de un poema por página).

[399] Guillevic, o.c., pág. 359.

[400] Para Sánchez Robayna, esta influencia es innegable: «Fue en el carácter de la escritura china en el que Pound vio un *medio* poético que le haría escribir algunos poemas en la misma "zona" lírica definida por la brevedad, la condensación y el "*Shot* metafórico-mnemónico", para decirlo con Haroldo de Campos [...] Refiriéndose al Zen, McLuhan afirma que "el arte y la poesía del Zen crean envolvimiento por medio del *intervalo,* no por la *conexión*"». A. Sánchez Robayna, prólogo a G. Ungaretti, *La alegría,* trad. de Carlos Vitale, ed. Igitur/poesía, 1997, pág. 17. El trabajo de H. de Campos, al que Sánchez Robayna hace referencia, es «Ungaretti y la estética del fragmento».

[401] Traído por S. Robayna en su prólogo, o.c., pág. 12.

[402] *Diario anónimo,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, del día 2 de enero de 1991, pág. 281.

[403] Al no dirigirme a profesionales del lenguaje, me permito la omisión de los términos lingüísticos. Diré sonidos (por fonemas) y palabras en vez de lexemas.

[404] Noción que defiende Charles Bruneau. Aunque no todo lo que es infracción o falta puede ser considerado poético. Por lo demás, cada individuo tiene su estilo propio. J. Cohen, *La structure du langage poétique,* París, Flammarion, 1966, pág. 14.

[405] Los estudios de J. Dubois y su grupo sobre las figuras retóricas despertaron el interés de la crítica por esta disciplina secular. Véanse en particular las obras *Rhétorique générale,* París, Larousse, 1970, y *Rhétorique de la poésie,* París, Larousse, 1972, de uso en la actualidad. Luego siguieron estudios detallados, diccionarios de poesía y retórica, etc. J. M.ª Pozuelo se hace eco de esta corriente en el cap. VIII, «La neorretórica y los usos del lenguaje literario», págs. 159-194, de su *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra, 1988.

[406] Valéry, *Je disais quelquefois,* o.c., pág. 658.

[407] La lingüística acuña además otros términos: *onomasiológico,* para el acto de ponerles palabras a las cosas, y, *semasiológico* para el acto de volver a las cosas desde las palabras. Son, como queda dicho, dos procesos inversos.

[408] J. R. Jiménez, poema del libro *Eternidades (1916-1917),* de *Segunda antolojía poética (1898-1918),* Madrid, Espasa, Austral, 1975, pág. 236.

[409] Azorín, *Un pueblecito, Riofrío de Avila,* Madrid, Espasa, Austral, 1957, pág. 42.

[410] Valente llega a decir que «el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamen-

te lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento». J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu,* Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 21-22.

[411] O. Paz, *Las peras al olmo,* ed. cit., pág. 163.

[412] «... the intolerable wrestle / with words and meanings, «Cuarteto East coker» Movimiento II], pág. 105 de la ed. de Cátedra, 1990, a cargo de E. Pujals Gesali.

[413] *El esplín de París,* ed. cit., Dedicatoria a A. Houssaye.

[414] *Ibíd.,* pág. 32. Cuando dice «sin ritmo» hemos de entender que Baudelaire se refiere únicamente al ritmo prosódico.

[415] Entre otras muchas opiniones al respecto, cito aquí la de A. Fernández Molina: «Hay valor literario en cualquier texto escrito o hablado en función de la poesía que contiene». «Entrevista a A. Fernández Molina por Magdalena Lasala», publicada en A. F. Molina, *Orfeo errante, Antología,* Zaragoza, Libros del Innombrable, 2008, pág. 305.

[416] G. Ungaretti, o.c., Prólogo de A. Sánchez Robayna, pág. 22.

[417] J. Á. Valente, *Diario anónimo,* o.c., cita de abril, 1994, pág. 331.

[418] *Libro del desasosiego,* trad. de Ángel Crespo, abril, 1994, págs. 331-333.

[419] En realidad *ritmo* procede del latín *rythmus,* y este del griego *rythmos,* de *réoo,* «fluir». Martín Alonso: siglos XVIII-XX: «Grata y amoniosa combinación y sucesión de voces y claúsulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético o prosaico», *Enciclopedia del lenguaje,* 3 volúmenes, Madrid, Aguilar, 1968.

[420] Dice Monique Deschaussée, o.c., pág. 14: «El ritmo constituye la vida primitiva, visceral, instintiva de la música (poesía). Responde a una necesidad fundamental del hombre, impresionándole en sus fibras más esenciales. [...] En el principio fue el ritmo (decía Heinrich Neuhaus)».

[421] Novalis, O.c., pág. 128.

[422] *Ibíd.,* pág. 131.

[423] *El esplín de París,* o.c., pág. 124.

[424] Samuel R. Levin, *Linguistic structures in Poetry,* La Haya, Mouton, 1962. [Trad. cast.: *Estructuras poéticas en poesía,* Madrid, Cátedra, 1974.]

[425] M. Deschaussée, o.c., pág. 16. Prosigue la autora: «Por otra parte, no solo ha demostrado el hombre la relación de la música con la armonía universal en las obras musicales: ¿se sabe también, por ejemplo, que las proporciones geométricas de la bóveda de la catedral de Chartres recogen o integran los intervalos de la escala del primer modo gregoriano?».

[426] J. Á. Valente, «A propósito del vacío, la forma, la quietud», en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha,* Madrid, Cátedra/M.º de Cultura, 1995, pág. 256.

[427] *Sobre la lectura,* ed. cit., pág. 62.

[428] Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites literarios,* Madrid, Gredos, 1966, pág. 37.

[429] J. Emilio Pacheco, poema citado, en *Las ínsulas extrañas,* o.c., pág. 740-741.

[430] El término *ilusión* proviene del cruce de los verbos latinos *ludere* (jugar) e *illudere* (engañar). En el teatro o en la lectura de la novela nos dejamos engañar por el juego, aceptando como real lo que es una simple ficción de realidad.

[431] Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario,* o.c., pág. 22. Y aporta el criterio de Iuri Levin quien afirma que «en la lírica, el carácter de subjetividad favorece la emergencia de una comunicación "directa" entre el lector, el autor implícito y

los personajes explícitos, dándose, por el efecto de generalización, una *adaptabilidad* de los roles que permite al lector la proyección de la situación del poema sobre su experiencia personal o imaginada, soñada o deseada». La cita de I. Levin procede de «Concerning what kind o speech act poem is», citado a su vez por J. A. Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco Libros, 1987.

[432] Comentando a U. Eco —*Lector in fabula*— el profesor Pozuelo Yvancos (o.c., pág. 211) lo dice de modo más preciso. «Para Eco, el mecanismo de explicitación semémica en el proceso de la lectura no actualiza en cada momento todas las propiedades semánticas que un semema influye o entraña. [...] El lector, al leer un texto, únicamente explicita la parte que necesita, y el resto queda semánticamente excluido o entrañado». Remito vivamente a esta obra para una breve ampliación y precisión conceptual de los temas de este capítulo.

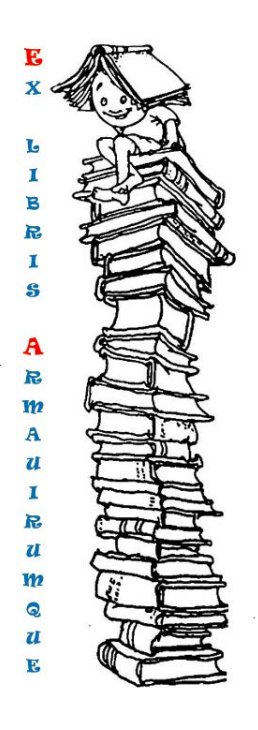
[433] Dice U. Eco *(Obra abierta,* «La poética de la obra abierta», Barcelona, Planeta Agostini, 1967, pág. 67): «el lector del texto poético sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y *usará* la obra en el significado que quiera, haciéndola revivir, en cierto modo, de manera diferente a como podía haberle parecido en una lectura anterior».

[434] Harold Bloom, *Cómo y por qué leer,* trad. de M. Cohen, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pág. 21.

[435] G. Steiner, *El castillo de Barba Azul,* Barcelona, Gedisa, 2013, pág. 80.

[436] Rosa Montero, *El país semanal,* 9 de julio de 2017.

[437] R. Lanseros y A. Merino, o.c., pág. 185.



# Índice de nombres propios*



* Los números anteriores a 'n' indican la página, los posteriores a 'n' remiten a las notas finales. No aparecen nombres mitológicos ni de ficción.

COLECCIÓN
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

*El reverso de la cultura,* Damiá Alou.
*Lecturas de ficción contemporánea,* Javier Aparicio, 3.ª ed.
*El desguace de la tradición,* Javier Aparicio, 2.ª ed.
*La imaginación en la jaula,* Javier Aparicio.
*Historia del teatro español del siglo XVII,* Ignacio Arellano, 5.ª ed.
*Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. (Vol. I, II, III),* Juan Bravo Castillo.
*Voces airadas (La otra cara de la Generación del 27),* Juan Cano Ballesta.
*El comentario de textos griegos y latinos,* Carmen Codoñer (coord.), 2.ª ed.
*La narrativa japonesa: del «Genji monogatari» al manga,* Fernando Cid Lucas (coord).
*Erasmo, hombre de mundo: evasivo, suspicaz e impertinente,* Carlos Clavería Laguarda.
*Antología comentada de la poesía lírica española,* Miguel Díez R. y Paz Díez Taboada, 5.ª ed.
*El teatro del exilio,* Ricardo Doménech.
*El arte de contar (Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino),* Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.)
*El viaje de la literatura (Didáctica de la traducción literaria),* Carlos Fortea (coord.)
*Los géneros literarios. Sistema e historia,* A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 7.ª ed.
*Historia de la prosa medieval castellana, I, II, III y IV,* Fernando Gómez Redondo.
*Las burbujas de la tierra (En torno a William Shakespeare),* Ignacio Gracia Noriega.
*La Musa sensata (Aforismos y proverbios en la sátira latina),* Pilar Jiménez Gazapo, Mercedes Morillas Gómez y Francisca Morillo.
*Introducción a los estudios literarios,* Rafael Lapesa, 24.ª ed.
*Estilo barroco y personalidad creadora,* Fernando Lázaro Carreter, 5.ª ed.
*Cómo se comenta un texto literario,* Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, 41.ª ed.
*Manual de retórica,* B. Mortara Garavelli, 5.ª ed.
*Historia poética de Nueva York en la España contemporánea,* Julio Neira.
*Historia básica del arte escénico,* C. Oliva y F. Torres Monreal, 12.ª ed.
*Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político,* Jesús Pérez-Magallón.
*Novela española del siglo XXI,* José María Pozuelo Yvancos.
*Ejercicios de estilo,* Raymond Queneau, 17.ª ed.
*Las voces del relato,* Alberto Paredes, 2.ª ed.
*Cervantes, monumento de la nación,* Jesús Pérez Magallón.
*Barroco (Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680),* Fernando R. de la Flor.
*El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro,* Evangelina Rodríguez Cuadros.
*Claves y textos de la literatura japonesa,* Carlos Rubio.
*Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción,* José Francisco Ruiz Casanova.
*Manual de Principios Elementales para el estudio de la Literatura Española,* José Francisco Ruiz Casanova.

*Sombras escritas que perduran (Poesía [en lengua] española del siglo* XX*),* José Francisco Ruiz Casanova.

*Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900,* Francisco Ruiz Ramón, 11.ª ed.

*Historia del teatro español. Siglo* XX*,* Francisco Ruiz Ramón, 16.ª ed.

*El año de Lear (Shakespeare en 1606),* James Shapiro.

*La generación del 98,* Donald L. Shaw, 7.ª ed.

*Nueva narrativa hispanoamericana,* Donald L. Shaw, 9.ª ed.

*Construir con palabras (Escritores, literatura e identidad en Cataluña, 1859-2019),* Jaume Subirana.